قــــــراءة
فى
النص الشعرى والنقدى

دكتورة
مىّ يوسف خليف



مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد . القاهرة

قـــــراءة
فى
النص الشعرى والنقدى

أسم الكتاب/ قراءة في النص الشعري والنقدي
أسم المؤلف/ دكتورة/ مي خليف
أسم الناشر/ مكتبة الانجلو المصرية
أسم الطابع/ مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقم الأيداع/13719 لسنة 2000
الترقيم الدولي/I-S-B-N 977-05-1768-2

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذا الكتاب خلاصة مجموعة من الدراسات التى شغلت بها عبر فترات متعددة، كان الهدف من ورائها التوقف عند أكثر من مستوى فى قراءة النص الشعرى القديم الذى ينبغى أن تبدأ منه الدراسة الأدبية، لعلها تحقق من وراء قراءته طرحاً جديداً للقضايا، أو تفسيرات جديدة للمواقف والمشكلات الأدبية.

من هنا كان القسم الأول شاملاً لعدد من هذه التجارب القرائية التى توقفت عند تحليل نصَّيْن دراسيين لاثنين من أقطاب الدارسين للشعر الجاهلى حيث قمت بتحليل طبيعة النقد النصى فى كتاب الشعر الجاهلى للدكتور النويهى، ثم مقومات المنهج التى سار عليها الدكتور خليف فى كتابه حول الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ينتهى هذا القسم بتحليل رواسب الحس التراثى عند شعراء الحضارة فى محاولة للربط بين النموذ ج القديم الموروث والنموذ ج الجديد الذى أفاد منه وصدر عنه مما شهد امتداداً آخر فى حركة النثر الفنى، ثم جعلت القسم الثانى حول أبعاد جديدة حكمها موقع المرأة مجالاً للإبداع وكان خلاصة لتعدد القراءات النصية، بدأت من العصر الجاهلى فى إعادة قراءة النموذ ج الطللى من منظور اللغة الحوارية بين الأنا والآخر، ثم كانت النقلة إلى العصر الأموى لتكشف طبائع التحول فى إبداع شاعر المرحلة حين يبدو صاحب قضية سياسية يضيف إليها بعداً رمزياً فى سياق الغزل الكبدى، ثم جاء درس عباسى حول موقع المرأة من العالم الشعرى للمتنبى شاعر القرن الرابع بلا منازع.

لعل فى هذا الجمع لهذه الرؤى ما يعكس بعض الصيغ المنهجية فى دراسة مناطق متعددة من خريطة أدبنا القديم بما قد يقدم للقارى رؤية قد تستحق التأمل والقراءة.

والله سبحانه - من وراء القصد ، ،

وهو - وحده - يهدى السبيل ، ،

مى يوسف خليف

القاهرة - ٢٠٠٠م



الفهرس

تمهيد:

ما الغاية التى تتوخاها العملية النقدية أولاً حتى يتسنى لنا حسم الموقف تجاه أى من النظريات من قديمها إلى حديثها؟

إذا كانت الغاية تستهدف ـ على الترجيح ـ تحليل العمل الفنى والوقوف على مكوناته وعناصره ودلالته، ثم تنتهى إلى تقويمه بين نظائره من سوابقه أو لواحقه؛ فإن الاختلاف حول الوسائل ـ آنذاك ـ يبدو مبرراً إذا ما استهدفت الوصول إلى أى من تلك الغايات الكبرى المرتبطة بمعايير الفهم الواعى لأبعاد العمل بشكل متكامل. من هنا تبدو النظرية الناقدة إحدى سبل التوسُّل إلى تحقيق غاية أساسها التحليل والفهم قبل التقويم وإصدار الأحكام.

ومن هنا - أيضاً - نبدو فى حاجة إلى أمرين: الأول تعميق الرؤية طبقاً لآليات الحياة الفكرية المعاصرة، ومواكبة صيغ التقدم التى التصقت بها، والثانى: شمولية تلك الرؤية حتى لاتظل حبيسة المنطق الجزئى، أو النظرة الأحادية التى كنا نسارع إلى اتهام النظريات المبكرة بها.

لقد امتدت مآخذنا منذ قرأنا المحاكاة الأفلاطونية والأرسطية من افتراض قصور النظرة فى أى منهما، خاصة حين تعلق الموقف النقدى بالموضوع وأغفل ما سواه أو كاد، ثم أخذنا على التعبيرية تضخيم الذات وتهميش كل ما حولها من كيانات موضوعية أو فنية، ثم شغلتنا نظرية الخلق الفنى عند ت.س إليوت، وما تمخضت عنه من حوارات نقدية فى أول ظهورها منذ رشح صاحبها حتمية التوقف عند العمل من الداخل أولاً قبل الوقوف عند علاقاته الخارجية، وأعجبنا من الواقعية ما أعجبنا - بصرف النظر عن شرقيتها أو غربيتها - من التوجه العام نحو شمولية الرؤية، ومحاولة احتواء كل جوانب العمل الإبداعى، وكان أفضل مافيها قد ثبت وتأسس على جميع إيجابيات سوابقها، مع الإضافة والتعميق لما وفقته من عناصرها، فتأصلت فيها الرؤية بدراسة العمل من داخله جمالياً، ومن خارجه جدلياً (اجتماعياً أو نفسياً أو تاريخياً)، وباتت تعترف بدور الناقد بما له من حساسية وموضوعية، فكانت الرؤية الواقعية أكثر قدرة على الامتداد، واستشراق الآفاق التحليلية الواعية للعمل الأدبى موضوع

التحليل والنقد.

وربما اقتضت طبيعة التطور السريع الذى اتسمت به حياتنا المعاصرة مزيداً من الانفتاح والملاحقة فى الرؤى النقدية، ولا سيما أننا سارعنا إلى تتبع النظريات الغربية بصرف النظر عن حدود إمكاناتنا فى قبولها تطبيقا على نصوص شعرنا القديم، وليس ثمة بأس فى هذه الملاحقة فهى جزء من متطلبات التفاعل مع الآخر والوعى بطبيعة فكره ومناهجه، ولاضير من أن ننقل ونتأثر ونواكب أرقى موجات التحضر الفكرى، ولكن المعيار يظل وارداً ومسئولاً حول مدى قدرتنا على التطبيق من جانب، ثم عن مدى استجابة أدبنا العربى القديم - بخصوصية هويته وجذوره وصور تطوُّره - لهذا الزحام النقدى المتقدم نظرياً من جانب آخر.

لا مانع - إذاً - من إجراء التجارب، واتخاذ نصوص فى أدبنا الحديث عينات لإجراء تلك التجارب، ذلك أن درجة الوعى النقدى ودرجة الحساسية لدى المبدع العصرى ربما أهلته لأن يصدر فى إبداعه عن صدى لهذا الوعى - بشكل أو بآخر - طبقا لدرجة وعيه واستيعابه وقدرته على ملاحقة هذه التيارات. ولكن الجانب الثانى يظل فى حاجة إلى تأمل: كيف يمكن لأدبنا القديم وهو مجال تخصص دقيق - أن يتقبل كلا من النظريات المطروحة على الساحة أيًا كانت درجة التغاير والتحوُّل التى أصابت أيا من تلك النظريات.

فإن أردنا سرعة المرور عبر هذه المحاور تراءت لنا موجة من دراسات الصورة الفنية لدى جيل السبعينيات أسست وأصلت وطبقت، فكانت علامة مميزة لتلك المرحلة فى مساق الثقافة النقدية العربية، فيها بذلت جهود جادة ومعمقة ومضنية فى نقل مفاهيم الصورة الفنية نظراً وتطبيقاً أياكانت درجة اختلاف المناهج بين دارسيها[1]. وفى مجملها، وعلى اختلاف

(١) من هذه الدراسات التى مثلت اتجاهاً نقديًا «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى» لجابر عصفور، ثم دراسة الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى لنصرت عبد الرحمن، إلى جانبها كانت الدراسات التطبيقية على الصورة فى شعر لبيد وامرئ القيس وزهير ثم بشار ومسلم وأبى تمام والبحترى وابن الرومى وأبى العلاء ومثلها دراسات الصورة عند الإحيائيين وغيرها من دراسات للصورة فى الشعر السورى المعاصر وفى الشعر العربى الحديث فى مصر، وغيرها. وقد أخذت فى هذا البحث بتحليل اتجاه النقد النصى الذى يعمد إلى تحليل العمل الأدبى باعتباره نصا =

ضرورى بين تفاصيلها كانت دراسات ومحاولات واعية بمستوى من مستويات التحوّل النقدى، كما تجلت جدية الأخذ بها تطبيقاً على بعض مناطق دراسة الشعر القديم، ومنها ماامتدّ إلى دراسة الأدب العربى الحديث.

واستمرت دراسة الصورة، وتجاورت معها خُطى نقدية أخرى راحت تقدم الجديد والمعاصر أيضاً إلى ساحتنا النقدية، ويدا من واجبنا ـ بالطبع ـ أن نلاحق موجات التقدم، فلسنا أقل من أهلها أصالة وثقافة وفكراً، ولكن يبقى علينا، ويظل لنا أيضاً حق الانتقاء من خلال ضرب من ضروب الأناة التى نستطيع من خلالها أن نوفق بين مانختار، وبين إمكانية أن يُزرع فى أرضنا فينمو، شريطة ألا يبدو نبتاً غريباً بلا جذور، عندئذ قد لايقبل النمو أو يُمْنَح استمرارية الحياة.

من هنا يتحتم فى هذا السياق متابعة كل الجهود الناقدة التى نقلت إلينا عبر النظريات المعاصرة، ويظل مطلوبا لاستكمال الصورة ضرورة التجريب والمواكبة التطبيقية الفاعلة لكل ما ننقل، فإن استجاب لها أدبنا ـ وهذا وارد بالطبع ـ نكون قد حققنا إنجازاً معرفيًا طيبًا، وإن لم يستجب ـ جدلاً ـ فلعلنا سنقف عند النتيجة نفسها أيضا أو حتى قريباً منها.

أريد أن أنتهى من هذا التقديم العام حتى لاينتهى بلفة المناطقة إلى «تحصيل حاصل» إلى أمرين: أولهما أن نستقبل مايحلو لنا استقباله من النظريات النقدية، وثانيهما: أن نتوقف عند شمولية الرؤية النقدية فى شكل منهجى متكامل حتى لايظل جانب من النص الأدبى موضوع النقد مُظلماً نتيجة تغييبه أو إغفاله، عندئذ يبدو قائماً بالنسبة للمتلقى، أو غائباً فى ذاكرة الدرس النقدى الذى رأيت استكمال الحوار حوله فى سياق الجزئية الثانية من هذا التقديم.

• • •

- وصياغة جمالية. لتتكامل الرؤية باعتباره عملاً فرديًا له علاقة مع حياة المؤلف وأخلاق العصر؛ مما يضيف إلى التركيز الشديد على تحليل العمل قدراً من الاهتمام بمقاصد المؤلف وعطاء المرحلة التاريخية.

ويقترب عمل الدكتور النويهى من عمل د. بروكس حين أخرج كتابا كاملاً يبلغ أربعمائة صفحة تقريبا يقوم فيه بتحليل عشر قصائد فقط (The well wrought Urn) (الإناء المحكم الصنع. حياتى فى الشعر. سلسلة اقرأ ١٩٨١).

التعددية النقدية
و
النص الشعرى

ظل التاريخ مُعرضاً شاملاً للصراع بين الفن والأبنية الاجتماعية، وهو صراع يحاول فيه الفن أن يثبت وجوده الأصيل، وتحاول فيه هذه الأبنية أن تثبت سيطرتها على الفن[1].

ودون مغالاة فى الوقوف عند هذا المدى الذى ربما انتهى إليه الشاعر المعاصر، يظل التواصل التاريخى عنصراً فاعلاً فى عملية الإبداع ذاتها، فلايغلق الباب أمام حركات التجديد النقدى، إذ ما زال باب الاجتهاد مفتوحاً انفتاحه على البلاغة القديمة التى يمكن الإفادة منها حتى فى سياق التشفير، وكأنها قاربت الأسلوبية حين رصدت - أى البلاغة - بعض مظاهر المرونة فى أشكال محددة مثل الالتفات والتجديد[2]، ولكنها لم تذهب إلى أبعد من ذلك، مما تقع تبعته على عاتق الأسلوبية المعاصرة فى وصفها لقوانين فك الشفرة الشعرية ومستويات الترميز الأدبى[3].

ولا زال الاعتراف قائماً - هنا - بدور التجربة الإنسانية والاجتماعية والوجدانية التى عانت هى الأخرى من تحولات جذرية فى الشعر، فهى تعكس - بطبيعة الحال - تحولات الأبنية الثقافية والمادية مما لا يجدر إهماله فى زحام الدراسات النصية أياً كانت درجة الانشغال بها والتركيز فيها.

وهكذا تعددت المواقف، وتنوعت المداخل تجاه لقاء النص الشعرى حتى الانتهاء من قراءاته المتعددة أيضاً، ومع شيوع ظاهرة الأسلوبية كان الوصف وكان التحليل، وكان وجوب استخلاص النتائج التى نحسبها - فى صورتها الموجبة - ستظل مرتبطة بمكونات النص ومكنونات صاحبه، ومعبرة عن دخائله ودخائل علاقاته الإنسانية المتراكبة، كما تظل المسائل مرتهنة بالموروثات الأدبية، وما زال النص مفتوحاً حتى على وجدان المتلقى، يخاطبه بألفاظه وصوره المنتقاة الموروثة والمبتكرة، مما يحتاج - بدوره - إلى وقفة تحليلية جامعة لكل هذه الأطراف.

---

(١) صلاح عبدالصبور، حياتى فى الشعر (سلسلة اقرأ ١٩٨١).
(٢) د. صلاح فضل، شفرات النص، ص ١٤.
(٣) نفسه ص ٤.

فمع اعترافنا بخصوصية رؤية المبدع لا نزال فى حاجة إلى الجمع بين ذاتيته وواقعيته وموروثه، خاصة فى مساق دراستنا لشعرنا القديم، ذلك أن الشاعر الجاهلى - مثلا - « لم يكن يقصد إلى بناء الصورة لذاتها أن يعبر من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله »[1].

وبذا يتبدى لنا عمق الاتجاه النصى منذ بدأ مع أقطاب النقد الجديد حيث بدا اتجاها متميزاً شغلته قراءة النص الأدبى، ربما كان رد فعل - وقتئذ - للنقد التاريخى، ذلك النقد الذى بدا نتاجاً لتطورات القرن التاسع عشر، حيث شغله السياق التاريخى للنص، والدأب على البحث عن مصادره التاريخية، حتى حوّلت (التاريخية) العمل الأدبى إلى مجرد وثيقة تاريخية[2].

ولذا كانت تلك التعددية أساساً لحركة الأصوات النقدية، ودافعاً من دوافع تطورها، إلى أن انتهت إلى شيوع أكثر أساليب النقد تأثيراً فى عصرنا من خلال معطيات المنهج الشكلى - حسب تعبير (وليبر. س. سكوت) الذى استساغ تسميته بذلك، أو حتى بتعبير غيره من النقاد هو: المنهج الفنى أو الجمالى أو النصى.

وقد حرص سكوت[3] على رد المنهج إلى (ت. س. إليوت) منذ أعلن إليوت - متأثراً بباوند وهولم - عن المكانة الرفيعة للفن كفن، وليس كتعبير عن أفكار اجتماعية أو دينية أو أخلاقية أو سياسية، ودافع عن ضرورة دراسة النص ذاته دراسة متعمقة، ثم جاء رأيه الحاسم الذى طرحه عبر حواره حول التقاليد والنبوغ الفردى، حيث يقول « وقد أشرت مراراً إلى أهمية علاقة القصيدة بغيرها من القصائد، واقترحت أن تدرك الشعر ككل حتى ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر[4]».

وعلى هذا الأساس النصى كان تعدد المناهج المعاصرة فى اقترابها منه، وكان أغلب الميل فى كثير منها إلى تحليل النص من واقع لغته، والإبانة عن القيم الجمالية المرتبطة بأدائها، مع التأكيد الدائم على ذاتية النص من خلال تشكيله اللغوى. كما بدت المطالب النقدية قاصدة إلى رصد مجموعة

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلى. قضاياه الفنية والموضوعية ص ٣٦٨.
(٢) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر (ديفيد بسبندر ص ٢٨)
(٣) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ١٩٢.
(٤) د. رشاد رشدى، مختارات من الشعر الإنجليزى المعاصر ص ٥١.

الخواص المتعلقة بالتعبير، من خلال تحليل المقومات الفنية للتركيب اللغوى المكوّن للخطاب الشعرى للخروج بفهم شامل لمحاور ذلك الخطاب[1]. وهو ما لا يصعب تقبله وتقبل الإفادة فيه من المذاهب الغربية بما يتلاءم وكيان النص العربى وملابسات إبداعه، دون أن ينتهى الأمر إلى عملية تعمية قد تعجز المتلقى عن الفهم، أو ربما تعوقه عن التحليل، وليس ثمة ما يدعو إلى اصطناع الصلات بين هذا العمق التحليلى وبيان جماليات الأداة، وبين توقف النقاد عند العلائق الخارجية، التى تظل مرتبطة بالنص كل الارتباط أو معظمه.

ولعل فى مجمل الدراسات النصية ما يضيف عمقاً خاصًا إلى صيغ التحليل الشعرى، حيث تتخذ من لغة الشعر وتراكيبه معياراً لنقده، وتتجه مباشرة إلى التعامل مع النص، مع تحليل الأنماط المتنوعة فى اللغة الأدبية، وتواتر الظواهر الإيقاعية المستخدمة فى خطاب الشاعر، وتوصيف الخطاب فنيًا، مع دراسة فضاء القصيدة والنسيج الداخلى، ومعرفة انسياب الأبنية الدلالية وتشابكها وتتابعها داخل الخطاب الشعرى ذاته، وتحليل المحاور الدلالية، وكشف جدلية الإفراد والتركيب دلاليًا، مع تحليل بنية الصور الفنية فى سياق مصادرها وخصائصها وسبل تشكلها والاتجاه الغالب على أدائها الوظيفى. فإذا أضفنا إلى كل هذا التوقف عند آليات التناص، وتوضيح الأبنية المشكلة للتداخلات الجزئية المنتجة لبعض أجزاء الخطاب الشعرى، بدت الدراسة النصية بهذا الشكل المتوازن قادرةعلى تسهيل مهمة دخول المتلقى إلى النص، وتحليل جمالياته. شريطة ارتهان مدخله بالنتائج الكاشفة عن عمق عمله القرائى الذى قد يتخذه أداة فى التحليل. ولعل فى موجب الأسلوبية مايفى باحتياجات الدارس، والإسهام فى كشف طبيعة عطاء النص فيما عدا التهوين النسبى من التركيز على الموضوع أو الذات، حتى لا تنتهى المسألة إلى التسليم المطلق باختفاء المبدع، أو تجاهل الموضوع، وإن كان كل ذلك إنما يتجلى فى سياق سيرة النص ذاته، وكأن عمق الدرس يظهر فى تحليل سيرة النص، وترصد مايعكسه من خصوصية الدلالات التصويرية أو الإيقاعية « فالتناول الأسلوبى ينصب على اللغة الأدبية بما فيه من انحراف على المستوى العادى المألوف » [2].

(١) يراجع فى هذا الصدد « التراكيب اللغوية للأدب للدكتور لطفى عبدالبديع.

(٢) د. محمد عبدالمطلب. البلاغة والأسلوبية ١٩٨٤.

وصفوة القول أن الاتجاه إلى دراسة النص هو مايقود هذا البحث إلى تحليل دراسة الدكتور محمد النويهى حول «الشعر الجاهلى» ليصبح كتابه حقلا للتحيل المنهجى الذى نرمى إليه فى مساق هذا التطبيق، قصداً إلى تناول طبيعة الكتاب وخصوصية المنهج الذى سار عليه مؤلفه، ثم عرض المصادر الأدبية والنقدية التى استوحى منها مادة التحليل ومنهجه، ثم بيان الأثر العربى والأثر الغربى فى استكشاف حدود المنهج، وبيان مختلف جوانبه وانتماءاته النصية والموضوعية فى سياق، يصح فيه أن يوصف بتكاملية الدرس وشمول الرؤية.

• • •

بين
إليوت والنويهى
(صيغ التقارب والتلاقى)

بين إليوت والنويهى

(صيغ التقارب)

معروفة مكانة توماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) فى حركة النقد الغربى بداية من حملته المعروفة على النقد الرومانسى[*]، وفى تحديد موجز لأبعاد رؤيته النقدية، يمكن أن نختزلها فى عدة زوايا محورها: الشعر - الشاعر - النقد - الناقد - المتلقى - التراث - المصطلح:

فالشعر عنده يتجاوز فكرة الوجدان والاسترجاع، ليتحول إلى ضرب من التركيز، تأتى منه خبرات متشعبة، وصفها (إليوت) بالموضوعية، وهى تنم عن التحام الشعور باللاشعور، ليصبح الشعر عنده - بهذا المعيار - وطبقا لمصطلحه الخاص (جدا) هروباً من الشخصية والوجدان[١].

والشعر إبداع محوره الانتقاء والصياغة والاختيار. وهو قادر على بعث الماضى وإحيائه، وبعث الثقافات التليدة، وله أثره الاجتماعى وأبعاده الاجتماعية التى يصورها، وله -أيضا- ارتباطه الحميم بالثقافة الفردية والجماعية، وهو أيضا خلق فنى، أو ضغط -أو تركيز- حيث ينشأ عن تركيز عدد جم من التجارب، التى لاتبدو للشخص العادى على أنها تجارب مطلقا »[٢].

وتمتد رؤية الناقد من تحديده لمفهوم الشعر، إلى تأمله لطبيعة الشاعر، فالشاعر عنده «يعكس إحساسه بأسلافه»[٣]. وذلك من خلال حسه التراثى استيعابا وإفادة ووعيا، وهو إنما» يحرص على خلق نسيج علاقات النص جامعا بين الذاتية والموضوعية»[٤].

(*) عمل أستاذاً للشعر بجامعة هارفارد (١٩٣٢) ثم رئيساً للجمعية الكلاسيكية ١٩٤٢، وجمعية فرجيل ١٩٤٤، ومكتبة لندن ١٩٥٢، حصل على الدكتوراه الفخرية من أربع عشرة جامعة بريطانية وأوربية وأمريكية. ثم نال وسام الاستحقاق من الحكومة البريطانية ١٩٤٨، وجائزة نوبل فى العام نفسه. ترك آثاراً نقدية متميزة تحكى نظريته فى تحليل النص الأدبى وتكشف مهمة النقد ووظيفته وأثرت نظريته فى التيارات الأوربية والأمريكية المعاصرة. كما عرف بشاعريته من خلال الاتجاهات الرمزية والتصويرية فى إبداعه الذى ترجم بعضه إلى العربية وكان من أشهره قصيدة «أرض اليباب».

(١) د. فائق متى، صص ٢٢-٢٣. وينظر أيضاً. التقاليد والنبوغ الفردى، ترجمة د. رشاد رشدى ص ٥٢.

(٢) التقاليد والنبوغ الفردى ص ٥١.

(٣) The Personality of the poet, (Introduction to Literary criticism p.26

(٤) التقاليد والموهبة الفردية ص ٥٠.

وتمتد مهمة الشاعر عبر استعمال المشاعر العادية ليصوغها شعراً، ومن ثم شغله عقل الشاعر الذى رآه يشبه «الخزان الذى تختزن فيه إحساسات وعبارات وصور لاحصر لها، تظل فيه إلى أن يحين الوقت لتخلقها فنيا»[1].

ويصبح الحس التاريخى -بهذا الشكل- عنده مطلبا ملحاً للشاعر، مما يتطلب منه علماً واسعاً «يساعده على استقبال تجارب الحياة والتفاعل معها»[2].

ثم تبلورت فكرته واكتملت حول دور المبدع من خلال عرضه لفكرة «المعادل الموضوعى (objective correlative) الذى رآه يرتكز على التعادل التام بين الحقائق الخارجية والوجدان»[3]. وقد وظفت بعض الدراسات المعاصرة فكرة المعادل الموضوعى لفك بعض رموز القصيدة الجاهلية، باعتبار الحصان -مثلا- علاقة جدلية أو الناقة بحثا عن الخلاص[4].

ومن ثم كان النقد الصحيح عنده ماثلا فى مساق التطبيق القائم على الخبرة والمران، وكأنه كان يستهدف من ورائه تتبع الخيوط التى كونت نسيج علاقات النص، مع تأكيد قدرته -أى النقد- على تفسير الظروف والملابسات التى أحاطت بالنص لحظة إبداعه. فالنقد تحليل أولا قبل أن يكون تقويماً، ومعيار التقويم عنده يتعلق بمانحسه من متعة عميقة حين نقرأ نصا من النصوص الجيدة، ثم نستجيب لعظمته الفنية وقيمته الأدبية»[5].

وقد مثل إليوت بنظريته رؤية نقدية متميزة اعترف بها النقد المعاصر، وإن رآها بعض النقاد مجرد نظرة، أو اتجاهاً لا نظرية بحساب عمرها الزمنى الذى لم يتجاوز نصف قرن من الزمان، ولكنها ظلت ماثلة فى امتداد تطبيقى لابأس به فى حقول التحليل النصى للشعر، وانتهت صورة النقد المنزه عنده إلى ضرورة التوقف عند الشعر لا الشاعر، مع ضرورة كشف علاقة القصيدة بغيرها من القصائد[6].

(١) T.S. Eliot, What is classic? London, p.14.

(٢) نفسه ص ٤٨.

(٣) إليوت ص ٥٥.

(٤) د. محمد عبدالمطلب، قراءة ثانية فى شعر امرىء القيس ص ١٤٧ وما بعدها.

(٥) إليوت ص ٥٥.

(٦) التقاليد والنبوغ الفردى ص ٤٩.

ولايهمه عامة النقاد ممن لايستطيعون سوى تكرار آراء السادة من النقاد وأقوالهم(١).

أما الناقد الجاد عنده فقد رآه مطالبا ببذل الجهد والعناء، وإزاحة ما قد يكتنف النصوص من غموض وإبهام، حتى يتمكن القارئ من فهمها والتفاعل معها على الوجه الصحيح.

بل يظل الناقد مطالباً بالإلمام الشامل بالتيارات المختلفة التى تساعده على مقارنة العمل الفنى بغيره، كما أن عليه أن يلم بألوان المعارف التى تتخطى حدود النقد الأدبى إلى غيره من الفنون المختلفة، باعتبار النقد خاضعاً لعوامل شتى تاريخية واجتماعية وخلقية.

ثم يأتى دور المتلقى أو القارئ عنده حيث يجب أن يلقى اهتماماً خاصاً، يكاد يقارب من خلاله منهج ريتشاردز حين شغله أمر المتعة الفنية والشعور بالراحة والرضى لدى القارئ(٢). أو ما أطلق عليه ريتشاردز نفسه نظرية التوصيل(٣). والتى يعتبر التوصيل فيها موهبة من قبل المبدع ومن قبل المستقبل أيضا، وينتهى إلى تعريف التوصيل ببساطة بأنه النقل الفعلى للتجارب بالمعنى الدقيق للفظة نقل. وتمتد متعة التلقى من خلال إحياء الشعر للماضى، وبعث الثقافات التليدة، إلى نشر الأثر الإنسانى، والتأسيس للبعد الاجتماعى الذى يصوره، ويظل الاستمتاع بالأدب مرتبطاً بإعادة فهمه وقراءته فى عمق وإمعان، مع تفتح الذهن لما جد من تفاعلات مع العلوم والفنون المختلفة، «وعلى المتلقى أن يعمل خبراته ومشاعره مجتمعة فى تلقى الإحساسات المختلفة التى يحسها الكاتب (المبدع)»(٤).

هكذا تبلورت خلاصة الرؤى النقدية التى جنح إليوت إلى توصيفها، وقصد إلى الصدور عنها منهجيًا عبر مراحل نقده التى تعددت بين وضع التعاريف والأسس العامة، إلى كشف طبيعة صلة النقد بالاتجاهات

(١) مهمة النقد (ترجمة د. رشدى) ص ٥٢.
(٢) إليوت ص ٢٧.
(٣) مبادئ النقد الأدبى أ. ريتشاردز ص ص ٢٢٢، ٢٢٨.
(٤) التقاليد والنبوغ الفردى ص ٥٠.

الاجتماعية والتيارات الفكرية المختلفة، إلى تعميق نظريته حول فكرة المعادل الموضوعى؛ وهو ما امتد تأثيره عبر التيارات الأوروبية والأمريكية والعربية المعاصرة، خاصة فى منطقة «النقد الموضوعى» للنص فى موازاة مهاجمة النقد الرومانسى.

وقد أسس الدكتور النويهى(*) مدخلا تحليليا متعدد الجزئيات صدَّر به كتابه «قضية الشعر الجديد» سنة ١٩٦٤ حول إليوت والشعر الجديد، أبدى من خلاله إعجابه بمنهجه النقدى تفصيلا، خاصة ما سجله حول انشغاله بلغة الشعر واقترابها من لغة الكلام الطبيعى، ومن موسيقى الشعر التى ربطها بالمعنى والعاطفة الإنسانية، ومن التركيز على القصيدة بكمالها، وتناسق النغم بين أجزائها، إلى تحليل ارتباط موسيقى اللفظ بما سبقه مباشرة وما تلاه، كما توقف معه -نظريا- عند الشعر ولغة الكلام[1].

وفى دراسته للشكل الجديد توقف النويهى عند مزاياه وتأثره بالتراث الغربى، فكان الكتاب مؤشراً صريحاً كاشفا عن إعجابه بالنقد الغربى عامة، والنظرة «الإليوتية» منه بخاصة، فبدا موضوعياً عند تحليله لأخطار الشكل الجديد بعد عرض مزاياه، وعندئذ راح يعلن استعانته بنقد إليوت حول «خصوصية الشعر ولغته القادرة على كشف المعنى مما قد تعجز عن نقله الكلمات المنثورة»[2]. وربما استقر فى خلد الدكتور النويهى منطق إليوت فى تحليله ظهور الشعر الحديث، باعتباره أمراً محتوماً لأنه ثمرة تغير محتوم أيضا فى البشر ووسائلهم الفنية. وهو الموقف الذى ارتبط فى ذهن إليوت بمسألة نفع الشعر ونفع النقد، حين ربط التغير الجذرى الذى أصاب شكل الشعر بتغيير جذرى فى المجتمع والفرد[3].

(*) (١٩١٧-١٩٨٠م) تولى منصبه محاضراً مساعداً فى جامعة لندن ١٩٣٩، ثم عاد إلى مصر بعد خمس سنوات. عمل أستاذاً للأدب العربى بالجامعة الأمريكية. التى أعدت عنه كتابا تذكاريا. وأهم مؤلفاته: ثقافة الناقد الأدبى، شخصية بشار، نفسية أبى نواس، طبيعة الفن ومسئولية الفنان، وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى، الاتجاهات الشعرية فى السودان، قضية الشعر الجديد، الشعر الجاهلى: منهج فى دراسته وتقويمه.

(١) قضية الشعر الجديد (النويهى) ص ٦٠.

(٢) نفسه ص ١٣٩.

(٣) د. محمد عنانى (النقد التحليلى) حيث وردت الإشارة إلى: C. Brooks, Modern Poetry and The Tradition

وتسعى دراستي للاتجاه التحليلي، الذي سار عليه الدكتور النويهي في تناوله للشعر الجاهلي إلى التحقق من عدة أشياء:

الأول : تجلية جوانب المنهج النقدي الذي أخذ به الناقد في دراسة الشعر الجاهلي وتقويمه على حد تعبيره عبر عنوان الكتاب.

الثاني: كشف جوانب التأثر الصريح بمقومات الرؤية النقدية، التي رصدها إليوت ووجدت أصداءها عبر تلك الدراسة التطبيقية الطويلة.

الثالث: الوقوف عند نقد المنهج وبيان ماتجلى من موجبه وما تناثر من سالبه في ثنايا المعالجة.

الرابع: يظل معلقا بعرض الكتاب والتعريف بمادته سواء في سياق مداخل الدرس أو في إطار تحليل الاتجاه النقدي لصاحبه؛ سعياً إلى رصد خلاصة ذلك التحليل.

ويبقى من الضروري أن نسجل أن رؤية إليوت قد تعاصرت مع ما يخالفها من رؤى نقدية، كما تلاها ما قد يتناقض مع تفاصيلها، أو حتى قد يتنافى مع مجملها. خاصة ما ظهر من توجهات مضادة. حاول بعضها انتزاع النص من سياقاته الخارجية، على غرار ماتجلى في فكره التركيز على النص باعتبار الشعر -مثلا- مجرد ضرب من ضروب اللغة(1) أو الإصرار على تغييب التقاليد والموروثات والتجارب الفردية، أو الاكتفاء بتركيز الرؤية حول متعة النص من أجله ولذاته على النحو الذي انتهى إليه (بارت) من أن العمل الأدبي متعدد المعاني في جوهره، أو أنه مجرد نسيج من الأصوات»(2).

وإن لم يخل الأمر من أصوات أخرى - تؤيد اتجاه إليوت- اتكأ أصحابها على ضرورة التوجه الى الموروث والانشغال بالتناص والخروج بالنص من حدود البنية المغلقة(3). أو استمرارية الانشغال ببنية النص عن كل ماسواه منذ نص سوسير على أن بنية النص «نظام لايعرف سوى تنظيمه الخاص»(4).

---

(1) إبداع الدلالة ص ٨١.

(2) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص ٨.

(3) رأي ج. كريستيفا من كتاب عصر البنيوية. ترجمة د. جابر عصفور ص ١٧٨ وفي النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٣٦. حيث قدمت وصفاً سيكولوجيًا معقداً للعلاقة بين العادي والشعري.

(4) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص ٢٥٧.

وهو أمر كثر حوله الجدل والحوار سواء داخل نفس الدائرة الرامية إلى إغلاق النص، أو محاولة الخروج إلى ما حوله، على النحو الذى رصده (ج.كوين) حين رفض فكرة إغلاق النص[١]، حتى استحالت إلى منطقة كثرت حولها الدراسات، وتصارعت البيئات والنظريات حول تبنى تحليل النص من منظور لغوى فحسب، وبين حتمية الالتفات إلى المؤثرات السياسية والفكرية والاجتماعية، مما وسع المجال أمام الدراسات المعاصرة للاستغراق فى استكشاف أبعاد دلالة النص، والانفتاح الواسع على البنية اللغوية، والتركيز على طبائع العلاقات بين وحداته المختلفة، تحت مسمى الغاية الوصفية بصفة خاصة[٢].

وظل النص معرضاً لقوى الصراع النقدى، ومجالا رحبا لإدارة عديد من الحوارات، ما بين نفاذ إلى أعماقه، وبين عودة إلى تأمل علاقاته الخارجية، حتى اطمأن النقد العربى المعاصر إلى صيغة متوازنة تشغلها الجوانب الأربعة القائم عليها المستوى الشكلى (العالم - المبدع - المتلقى - العمل)؛ خاصة حين ترتبط نظرية النص (الرسالة) مع نظريات المبدع (الإرسال) مع نظريات الاستقبال والشفرة والسياق»[٣].

ولعل هذه الإشارة الضرورية إلى زحام هذه الاتجاهات تظل مؤشراً من مؤشرات بقايا مطلب الانشغال بالنص، وإطالة الوقوف عنده، وبين مطالب الخروج إلى تحليل ما حوله على النحو الذى رصده هذا المدخل حول رؤية إليوت، وما تجلى منها فى تطبيقات الدكتور النويهى على القصائد التى انتقاها من الشعر الجاهلى، ولعلها تقترب -فى مجملها- من النموذج الأسلوبى المتكامل الذى قدمه لبرند شبلنر[٤] فى ثلاثة أجزاء رئيسية: جزء لغوى يتعامل مع التعبيرات المنتظمة لغويا، وجزء عملى يسهل تناول أجناس: المؤلف، القارئ، السياق التاريخى، موضوع الحديث، وجزء جمالى أدبى يرتبط بالتأثير على القارئ وبالشرح الأدبى والتقديم.

• • •

---

(١) بناء لغة الشعر (ترجمة د. أحمد درويش) ص ٣٧، حيث نص كوين على أن المهمة الخالصة للشعر هى أن يقدم مكاناً تلتقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف (ومن حقنا هنا ربط الكلمة بالموقف للخروج بالنص من دائرة الإغلاق).

(٢) إبداع الدلالة ص ١٩.

(٣) د. جابر عصفور، ضمن محاضرات الموسم الثقافى بالكويت ٨٦/٨٨ ص ٤١٧.

(٤) علم اللغة والدراسات الأدبية (لبرند شبلنر) ترجمة د. محمود جاد الرب ص ٢١.

المنهج

(١) الرؤية النقــدية للمؤلــف.

(٢) التأسيس المعرفى لمنهج الكتاب.

(١) الرؤية النقدية للمؤلف

ينطلق الدكتور النويهى نقديًا من اقتناع خاص بنظرية الخلق الفنى كما طرحها ت. س. إليوت، منذ ألف النويهى كتابه «قضية الشعر الجديد» حيث أقر فيه بمشروعية أن يتأثر شعراؤنا بإليوت[١].

والمسافة بعيدة بالتأكيد - بين المادة الأدبية موضوع الدراسة فى الكتابين، وكأنما استوعب الدارس المنهج جيداً، فلم يشأ أن يطبقه فى دراسته التالية للشعر الجاهلى - موضوع التحليل هنا - منذ رأى دراسة الشعر العربى فى كل عصر من عصوره يجب أن تبنى على علم دقيق بطبيعة الشعر العربى فى مرحلته الأولى - مرحلة العصر الجاهلى - الذى رآه الأساس الذى قام عليه الشعر العربى كله[٢]، حيث رأى فيه المرحلة التى تجلت فيها العبقرية العربية الخالصة فى حالتها البكر، بكل مزاياها وحدودها، دون تأثير من عبقرية أخرى[٣] وكأنما جاء اعتداده بالشعر الجاهلى إبداعاً عربيًا مبكراً موازياً لاعتداده الصريح بمنهج إليوت نقداً غربيًا متميزاً، منذ قال فى تعريفه به فى مطلع كتابه (قضية الشعر الجديد)، إن لإليوت - فى شعره ونقده معاً - مذهباً أجدر بالاهتمام، إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على سواء[٤].

وعلى مدار دراستيه بين «قضية الشعر الجديد» و «الشعر الجاهلى» راح يستعرض أصول المفاهيم التى استوحاها من منهج إليوت النقدى، ووجد الانطلاق من خلالها أساساً نقديًا رصيناً ومرضياً، لا يتردد فى توزيع تطبيقه بين أقدم صور الإبداع وأحدثها، ومن ثم أعلن شديد حماسه - أحياناً - لمذهب إليوت وتأكيد آرائه «إن منهج إليوت قد حمل ولا يزال يحمل لشعرائنا الجدد كثيراً مما يخصب شاعريتهم ويعمق نظرتهم، وينضج أداءهم لو أحسنوا الانتفاع به»[٥].

---

(١) قضية الشعر الجديد ص٦.
(٢) الشعر الجاهلى (النويهي) ١/١٠.
(٣) نفسه ١/١٠.
(٤) قضية الشعر الجديد ص١٥.
(٥) نفسه ٣٦٨.

هذا عن تصوره للشعر الجديد، وهو مايتسق - بوضوح شديد - مع موقفه من شعرنا القديم أيضا، خاصة ماأبرزه فى سياق توقفه عند تجارب إليوت الشعرية، وآرائه النقدية، مما رآه صالحاً لأن نفيد منه نحن العرب، ونعنى به إنتاجنا وفكرنا، ونصحح به نظرتنا إلى التراث»[1] - وإن مال هنا - تحديداً - إلى عناية خاصة بشرح نظرية إليوت حول فكرة المعادل الموضوعى الذى اعتبره إليوت نفسه السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى الفن، وهو تعادل بين الموضوع والإحساس أو الحقائق والوجدان[2].

وبذلك تحول النص عند إليوت إلى رسالة لها بنيتها الخاصة التى قد تتلاقى فيها قرائن التجارب لدى المبدع مع موهبته الفردية وملكته الإبداعية، ليعطى للترية صورتها التى تجسدها القصيدة فنًا وتصويراً.

ومن هنا كانت تعددية صور الإعجاب بنظرية إليوت واردة على أكثر من مستوى لدى كبار نقاد هذا الجيل، ففى موازاة ماشغل به النويهى منه من تركيز على النص منهجاً وتأكيد على المعادل الموضوعى، كان تركيز الدكتور مصطفى ناصف - قريباً منه منهجاً ومعاصرة - على فكرة تحرير النص الأدبى من نفس صاحبه مما بنى عليه ألا نهتم بكثرة من أخباره[3].

وهو مايبنى عليه أن يظل اهتمامنا مركزاً على مادة الإبداع من حيث هو إبداع، مما دعا الدكتور ناصف نفسه لأن يؤاخذ الدكتور النويهى على دراسته لأبى نواس حيث انصرف من فنية الفن إلى الموضوع، فكان من تعليقه عليه قوله «فالتبصر بالجمال يتجه نحو الموضوع»[4].

ومن ثم كان اعتداد الدكتور ناصف - بدوره - بفكرة الخلق الفنى التى ترددت أصداؤها فى البيئة النقدية، وكانت دعوته إلى إمكانية دراسة الشعر العربى بمعزل عن فكرة الموضوعات التقليدية، انطلاقاً من أن الشاعر الجاهلى لم يكن يتحدث عن عاطفة شخصية، وإنما كان يفكر بطريقته الخاصة فى مشكلات أساسية، وكأنه كان يحاور نفسه فى معنى الحياة،

---

(١) إليوت ص ٢٨.
(٢) نفسه ص ٣٢.
(٣) دراسة الأدب العربى (د. مصطفى ناصف) ص ١٥١.
(٤) نفسه ١٥١، وانظر نفسية أبى نواس للنويهى ص ١١٤.

ويلتمس بها العون حين يخاطب الطلل، والطلل المرثى رمز للماضى[1].

وأحسب أن ثمة نقاط التقاء قد وقعت بين الناقدين فى إطار هذه المساحة النقدية تحديداً، خاصة إذا ماتأملنا موقف الدكتور النويهى من الموضوعات فى صورتها التقليدية، حيث قصد إلى إعادة تصنيفها بمنطق قريب من فهم الدكتور ناصف من جانب آخر، مما تجلى فى الجزء الثانى من الدراسة على وجه الخصوص.

وربما ظلت نقطة الاختلاف ـ وهى مهمة وجوهرية ـ بين الناقدين بارزة فيما انتهت إليه دراسة الدكتور ناصف من رفضه هذا الهوى إلى حد أن تكون أشياء ذات جودة مطلقة أو رداءة مطلقة، وأن التقييم يحمل منطق عواطفنا وفلسفتنا واعتقادنا[2].

وقد اتخذ الدكتور ناصف شاهده من خلال تحفظه على منطق القدماء وإبراز خطر ماكان من تقويمهم، وهو مثل جوهر العملية النقدية منذ تساءل النقاد عن أشعر الشعراء، واحتفلوا كثيراً بالحكم وعاقهم هذا الحكم عن مزيد من الفهم[3].

وهو يلتقى مع الدكتور النويهى فى هذا الموقف الصريح المضاد لمنطق التقويم التقاءهما فى الإلحاح على منطقة التحليل الذى يؤدى إلى رؤية الكثير، واستيعاب العناصر برحابة أشمل وأعمق[4].

ولعل هذه الرؤية وتلك العناصر المهيمنة كانت وراء تبنى الدكتور النويهى نفسه لاتجاه إليوت منذ شغله دوره فى تجديد الحركة الفنية والنقدية، إلى إعجابه بلغته وموضوعاته وصدقه الفنى، وحتى ماخطأه فيه فى بعضها، أو ماتراجع عن بعضها الآخر[5].

وهنا تجلى الخلاف حول فكرة الموضوعات وموقف المبدع منها، ولكنه حسم بين ثلاثتهم (إليوت، النويهى، ناصف) حول لغة النص وطبائع

---

(١) دراسة الأدب العربى ص ٢٢٥.

(٢) نفسه ص ٢٢٠.

(٣) نفسه ص ٢٢٢.

(٤) قضية الشعر الجديد ص ١٧، ١٨.

(٥) نفسه ص ٨.

الأبنية الثقافية وفاعلية الصياغة الأسلوبية وقيمة الخلق الخيالى، ومن ثم ضرورة وعى الناقد بمستوى معين من المعرفة اللغوية.

فإن شئنا فض هذا الاشتباك النقدى قصداً إلى تصفية الموقف بشكل واضح لدى النويهى فى تطبيقاته، أمكن أن نرصد للدكتور ناصف إصراره على إخراجه للدرس النقدى عن عالم الدرس الأدبى، منذ رأى أن الاحتفال بالأثر العاطفى للنص الأدبى هو مايسمى بالدراسة الأدبية[1].

وقد نفهم من ذلك أنه يفرق بين الأدبى والنقدى من هذه الناحية، وربما كان هذا من وراء استدعائه للقدماء، منذ ضرب المثل منهم بأداء الكتاب الذين رآهم مارسوا صناعة الأدب وإنشاء النص، وميزهم بذلك عن علماء الأخبار والرواة واللغويين من أصحاب القدرة على التعريف بأمر الشعر وتفهم لغته»[2].

وربما تم اللقاء بين ناصف وإليوت حول منطقة العواطف التى رفضاها انطلاقا من أن العواطف التى لم يمارسها الشاعر فى الحياة قد تؤدى له خدمة لاتقل عن خدمات العواطف التى ألفها وجربها[3]، ليصل لقاؤهما إلى ذروته فى كون القصيدة بنية لغوية، وإن أضاف إليها الدكتور ناصف أن اللغة رمز لا تعبير[4]، وأن الرمز مجرد تسجيل لشئ فى خارجه، وأن النشاط اللغوى عبارة تعنى أن العمل الأدبى خلاق لمعناه يذيب العناصر جميعاً، ويعطيها شكلاً أو قواماً جديداً، وأن اللغة تستوعب الاتجاه الذاتى والموضوعى فى كل أكبر منهما[5].

وفى سياق هذا المحور اللغوى الأخير جاءت مشاركة الدكتور النويهى منذ شغلته فاعلية النظام النحوى فى خلق المعنى باعتباره جزءاً أساسياً من حيوية اللغة، وكشف قدرتها على أدائها الوظيفى عبر أنظمة الكلمات، إلى مابينها من أنماط الترابط والاتساق، أو التفاوت بين الصيغ، وهو ماجنح إليه

(١) دراسة الأدب العربى ص ٤٩.
(٢) نفسه ص ١٨٩.
(٣) نفسه ص ١٩٠-١٩١.
(٤) نفسه ص ٤١.
(٥) نفسه ص ٤١.

النويهى ـ نسبيًا ـ فى تعامله مع شخصية (بشار بن برد)، حين شغلته القيمة الاستاطيقية التى رآها عظيمة مع ضعف التعبير الشخصى أحياناً لديه[1].

ويبدأ الخط فى الاستقامة عند النويهى كلما جنح فى قراءته للشعر الجاهلى إلى التعلق بالصيغ التحليلية التى تبناها إليوت من خلال مطلبه لضرورة لحاق الشعر بركب اللغة الطبيعية التى تنمو دائما، وتتغير فى مفرداتها وتراكيبها ونطقها ونبراتها[2].

وهو ما أعاد النويهى تطبيقه فى مساق البيئة الجاهلية ولغتها، منذ رأى المفردات التى تبدو لنا الآن غريبة ميتة فى وقت ما مألوفة فى عصرها بين أبناء جيلها، وأن واجبنا أن نحاول أن نعود بفكرنا وحسنا وبسمعنا وذوقنا إلى ذلك العهد القديم الذى كانت فيه لغة الشعر قريبة من لغة الكلام، فإن لم نفعل لم يحق لنا أن ندعى أننا درسنا ذلك الشعر[3].

هنا تبدو لغة الشعر جامعة بين وجهة نظر الناقدين: إليوت والنويهى، ومعها أيضاً يأتى اللقاء حول المستوى الأساسى المطلوب لدراسة هذه اللغة، مما لايبعد كثيراً عن مناهج الأسلوبية حين يشغل أصحابها باللغة باعتبارها أهم العناصر المكونة للأثر الأدبى، وعندئذ تتخذ من لغة النص مدخلا لتحليل أطواره، ودراسة العلاقات التى تتضمنها سياقاته (وهى بهذا تقدم للناقد منهجاً لغويًا يمكن على أساسه أن يقيم نقده الموضوعى)[4].

وربما كان هذا التصور النقدى راسخاً فى ذاكرة الدكتور النويهى منذ اقتنع من إليوت بمنهجه، وهو مايقربه أيضاً من منطق الأسلوبيين حين تتوازن مناهجهم فلا يصرون على إعلان غياب مبدع النص أو إسقاط موضوعه.

صحيح أنه لم يجنح إلى العمل الإحصائى الذى شغل به الأسلوبيون قصداً إلى مزيد من الحياد والموضوعية من جانبهم، ولكنه استهدف ـ على الأقل ـ تحديد السمات أو الخصائص التى يتسم بها النص موضوع النقد،

(١) دراسة الأدب العربى ص ٤٠.
(٢) الأسلوبية (فتح الله سليمان) ص ٤٢.
(٣) إليوت ص ٣٢.
(٤) الشعر الجاهلى ١٥/١.

وراح يطبق ما اقتنع به من تجميع السمات الجزئية التى بدأ بها استخلاصاً للنتائج التى بثتها - أو شكلتها حواراته حول الجزئيات، ومن ثم بدأ تعرف الثوابت والمتغيرات فى سياق وصفه الدقيق لجماليات الأثر، من خلال تحليل البنية اللغوية للنص قبل أى طرح منهجى خارجى آخر.

فإن تجاوزنا هنا ما زعمناه من أنه قارب أهل الأسلوبية فمن الإنصاف أن نقول إنه عمق رسالة النقد منذ أضاف إلى تحليل البنية الاعتراف بالعلاقات الخارجية للنص، والانشغال بمقومات الخطاب الأدبى من حيث صدوره عن مبدعه، إلى وصوله إلى قارئه إمتاعاً أو إقناعاً، مع محاولة تقويم الأثر الأدبى بالاحتكام - أحياناً - إلى التاريخ والموروثات، وعندئذ يكاد يتطابق فى حركته الناقدة مع المنطلق الإليوتى المشغول (بالاتجاهات الثقافية والتاريخية بمعناها العام[1]).

وكأن تكامل هذه الاتجاهات بات يعكس جوانب من ثقافة الناقد وسعة إطلاعه وإلمامه بالتيارات المختلفة والمتجانسة، مما قد يدفع - أحياناً - إلى مقارنة العمل الأدبى بغيره، وهنا يتبدى الحرص على إمتاع المتلقى من واقع مايتلقاه من جماليات، ومايستخلصه من خبرات أراد الشاعر أن ينقلها من خلال أسلوبه وصوره الشعرية على السواء.

•••

(١) إليوت ص ٣٢.

(٢) التأسيس المعرفى لمنهج الكتاب

يتضح لنا - بداية - أن المؤلف قد أدرك خطر المنهج وأهمية تطبيقه فى حقل الشعر القديم، خاصة منه الشعر الجاهلى، مما دفعه إلى إلحاق عنوان الدراسة بهذا الطرح المطول المقصود بـ «منهج فى دراسته وتقويمه»، وكأنما أراد الإشارة - هنا - إلى جوهر المعادلة النقدية الصريحة التى لايشغلها أمر إصدار الأحكام، بقدر مايشغلها - أولاً - من أمر التفسير والوعى بمعطيات المادة النصية قبل أى اعتبار آخر.

ولعل هذا مادفعه إلى اختيار تلك المادة النصية وقوامها تسع من القصائد الجاهلية، انتقاها من مصادرها الموثقة، بينها معلقة واحدة [١]، وقد مال إلى المفضليات فى اختيار معظمها، وكثيراً ماجنح إلى الحوار حول درجة التوثيق وضوابط المادة موضع التحليل، ودعا إلى مراجعة اللغة الحية النابضة فى أشعار الجاهليين أيضاً فى الهذليات والجمهرة وحماسة أبى تمام والأراجيز البدوية، وكأنى به يوثق الشعر الجاهلى من خلال مصادره الكبرى التى يجدر الاعتداد بها.

وفى تمهيد مطوّل لدراسته شغلته كثيراً كيفية دراسة الأدب العربى، كما رأيناها إحدى شواغل الدكتور مصطفى ناصف عبر دراسته الخاصة التى اتخذ من هذا الموضوع عنواناً لها، ثم أردفها بدراسته المتميزة (قراءة ثانية لشعرنا القديم) التى سجل فيها خصوصية الشعر الجاهلى التى تدفعه إلى أن ينافس أى شعر آخر إذا أحسنا قراءته، ولو أحسنا قراءته لبدا أمامنا وافر الحظ من العمق والثراء[٢]، وكان أن حدث اللقاء بينهما فى أشياء، واختلفا حول أخرى، كما رأينا فى سياق هذا التناول العارض لما بين الموقفين من مشابه ومفارقات.

ولنبدأ مع الدكتور النويهى من حيث انتهى إلى ضرورة التأسيس المعرفى لمنهجه التحليلى، بدءاً من النظر إلى الشعر الجاهلى فى إطاره الخاص، وفى

---

(١) ذلك أنه رأى المعلقات - على روعتها وجمالها وعظيم إجادتها - ليست كل الشعر الجاهلى، بل ليست خير الشعر الجاهلى فى نواح عديدة، والمتأدب الذى لايعرف من الشعر سوى المعلقات - التى نظم أغلبها أمراء وشيوخ من علية القوم تكون معرفته بالشعر الجاهلى شديدة النقص، ويغيب عليه كثير من روائعه الحية المثيرة (قضايا الشعر الجديد ص ٧٢).

(٢) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ٥٠.

حدود بيئته الخاصة، وفى ظروف زمانه المادية والثقافية فاستقرينا منه ماسقناه من أحكام وما استكشفناه من قيم وما أدركناه من مفاهيم[1]، وهنا تتجلى مفارقة صريحة تنتهى به إلى حد الأخذ بارتباط الشعر بسائر الأنظمة الفكرية والاجتماعية، على عكس ماانتهى إليه الدكتور ناصف فى نظير هذا الجانب، فالفن هنا ينمو فى سياق المؤثرات الخارجية والتكوين النفسى للشاعر، ليعلو على منطق الحركة الذاتية التى أبى الدكتور ناصف إلا الصدور عنها فى مقابل إمكانية تجاوز فكرة الأبنية الثقافية والحضارية الكامنة وراءها فى معظم الأحوال[2].

وبدأ الدكتور النويهى بإعلان محاولة الخلاص من الأحكام السابقة التى ربما جنى بعضها على ذلك الشعر[3] حيث باتت مستهلكة مطروقة، لاتضيف جديداً بقدر ماقد تسئ به إلى ذلك الإبداع المبكر، فهو يميل ـ إذاً ـ إلى استنباط الأحكام من نصوص الشعر ذاته كشفاً عن طبيعته الفنية، وتحليلا لوسائله التصويرية، وتأملاً لقيمه الاجتماعية والإنسانية والخلقية والجمالية.

وهو يصر فى دراسته على الصدور عن منهج علمى محدد ـ كما يصرح بذلك ـ يبدأ من خلال تأمل ألوف الجزئيات، وبعدها ربما يحق لنا أن نعمم، وأن نلجأ إلى التفكير الذهنى الصرف، سالكاً بذلك الطريقة الاستقرائية فى البحث، ومتخذاً منها منهجاً فى الوصول إلى المعرفة، ومتجاوزاً بها الطريقة الاستنتاجية لإنتاج المعرفة، تلك التى تضع الفرض النظرى ثم تأخذ فى تطبيقه على الجزئيات، هى انطلاقة يمكن أن توصف بالحيادية والموضوعية ـ طبقاً للطرح النظرى المنوط بها[4] حيث تبدأ من النص لتنتهى أيضاً عند خلاصة عطاء النص، ربما كان أساسها الإحساس بحاجة تراثنا

(١) الشعر الجاهلى ٢٥/١ (نظرنا فى الشعر الجاهلى نفسه فى إطاره الخاص من بيئته الخاصة، وظروف زمانه المعينة المادية والثقافية، فاستقرينا منه كل ما سقناه من أحكام).

(٢) دراسة الأدب العربى ص ١٨٥.

(٣) الشعر الجاهلى ٥٦/١.

(٤) ولنا أن نتأمل فى موازاة هذا الزعم النظرى ما طرحه ابن قتيبة فى مقدمة الشعر والشعراء من التزامه بالحيدة والموضوعية، وكذا كان ما صنعه الآمدى فى مقدمة الموازنة قريباً من الادعاء نفسه.

العظيم إلى مزيد من الدرس المتجرد فى معظم مناحيه[1]. وهو هنا يلتقى مع الدكتور ناصف فى انتقاصه من شأن الباحثين حين تستوقفهم أخبار الشعراء، ظانين أنها قد تؤلف مادة خصبة لفهم شعرهم، ومن أجل الصدق شغل الباحثون بالترجيح بين الأخبار، ولاحظوا الفروق والمشابهة بينها وبين الشعر[2]. وهو ينادى فى الوقت نفسه بتجنب آفة نقدنا الحديث - على حد تعبيره - من أن معظمه مصروف فى الجدول النظرى المحض، والجدل النظرى الذى لايستند على أرض صلبة من الدراسة التفصيلية لعدد كاف من الجزئيات يكون تام العقم[3].

وفى سياق تمهيده حول طبيعة دراسة الأدب العربى شغل الدكتور النويهى أولاً برفضه للمناهج التقليدية كما كان يحلوله تسميتها، وتعددت إشاراته إلى كل مافيها من صور الخطأ ومظاهر النقصان، وخاصة فى سياق الأحكام الشائعة حول الشعر العربى القديم، وقد سجل مصدر الخلل فى معظم تلك الدراسات من واقع صدورها عن عدم الفهم الدقيق لهذا الشعر، وعدم إتقان الاقتراب منه تحليلاً أو تقويما، ومن ثم جاء رفضه مرتبطاً بسطحية بعض المناهج، خاصة منها مايعتمد على الانفعالية[4] تلك التى تتجاهل التحليل الدقيق لكل ماوراء النص بما يتطلبه من روية وأناة وتمكن ووعى وإدراك لخصوصية المادة الموروثة، ومن ثم يؤاخذ الذين يجهلون أدبنا القديم ويعادونه، فلن نحاول هنا أن ندلل لهم على قيمته وجماله وإمتاعه.

وهنا نرصد على الدكتور النويهى مأخذاً لابد من رصده حين يردف هذا الكلام بقوله: (وقد جعل من كتاباته المصدر الوحيد للدارسين) «فليرجعوا إلى كتبنا ومقالاتنا فى دراسته إن شاءوا[5]. وهنا تصدق عليه مقولة الدكتور ناصف من أن «العصر الحديث بدأ بإنكار الموقف العربى القديم فى جملته

(١) الشعر الجاهلى ١/٢٨، «لا يزال كلامنا عن تراثنا الأدبى قائماً فى أغلبه على الافتراض والحدس والتعميم».

(٢) دراسة الأدب العربى ص ٣١٢.

(٣) الشعر الجاهلى ١/٢٧.

(٤) ربما قصد بذلك إلى المدرسة الانطباعية فى النقد وجموحها إلى المبالغة فى تقدير حساسية الناقد التى قد تمنحه الحق فى إصدار الأحكام انطلاقاً منها:
Impressionictic school in criticism

(٥) قضية الشعر الجديد ص ٣٢٢.

وأصوله»[1].

كما يصدق على الأدب الجاهلى قول ناصف أيضاً، وهو ماتفق فيه مع النويهى من أن الأدب الجاهلى «أكثر الآداب تأثيراً فى مجرى الأدب العربى، وهو أشبه بالبؤرة التى انصهر فيها الأدب العربى الذى ينبع منه[2].

وربما كان الموقف - فى مجمله - رد فعل لامتداد الاتجاهات النقدية المبكرة التى تحدث بشأنها الدكتور ناصف أيضاً فى سياق آخر قائلاً: «ذلك أن شيوخ الجامعة المصرية القديمة مثل المرصفى كانوا ينحون فى دراستهم للنص منحى اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين فى البصرة والكوفة وبغداد، مع ميل شديد إلى النقد والغريب، وانصراف شديد إلى النحو والصرف، وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة، وبذا عرفنا طورين من التجديد، أحدهما سلبى على يد المرصفى وزملائه، والثانى يتمثل فى الطريقة التأثرية فى النقد العربى»[3].

وربما يجرنا المتطلب النقدى - بهذه الصورة المتوخاة - إلى التجريب من خلال توجيه أعيننا شطر النقد القديم تارة، وشطر النقد العربى تارة أخرى لتأمل مابينها من مفارقات، طبقاً لما طرحه الناقدان فى هذا السياق سواء على وجه التلاقى أو المخالفة.

ففى سياق نظرته إلى النقد القديم سجل الدكتور النويهى عدة مواقف تناثرت فى ثنايا تناوله التحليلى، مما يمكننا جمعه، ثم إيجازه فى حدود عدة مسائل:

منها: أن النقد القديم - على حد تعبيره - لانجد فيه من يساعدنا على تذليل العقبات[4]، ومن ثم فلن يوقفنا على درس متميز نستكشف من خلاله ماوراء النص الشعرى من عطاء لم ينته إلى القدماء. وحتى العلوم البلاغية رآها تعانى قصوراً يحول دون لفتنا إلى الجمال الحقيقى فى الأدب القديم،

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ١٤.

(٢) نفسه ص ٤١.

(٣) دراسة الأدب العربى ص ٥٥.

(٤) الشعر الجاهلى ١٢/١ «تلك العقبات التى أشرنا إليها سيشرحها هذا الكتاب شرحاً مفصلاً».

وبروز الظاهرة بانشغال البلاغيين بسحر المنهج المنطقى والجدلى، فكيف ماقد يكون فى طبائعهم الفردية من حاسة التذوق الفنى[1]. وهنا نلحظ أن تخلخلاً فى طبيعة العلاقة المعرفية بينه وبين نقادنا القدماء قد بدأ يمثل لب الموقف، ليبنى على أساس منه موقفاً آخر له من نقاد جيله من أساتذته ورفاقه.

ويبدو الوقت قد حان - كما يقول - لاستغلال المقدرات العلمية والفنية التى لم تكن متاحة للرعيل الأول، وهنا يلتقى مع الدكتور ناصف فى موقفه من نقد طه حسين، حين شغلته نفسية المنشئ المؤثر، والقارئ المتأثر، والناقد الذى يقضى بينهما بالعدل، «وفى الأدب الجاهلى انصرف طه حسين إلى تفاعل الأدب وسائر مظاهر الحياة[2]، وهو مايقترب من مطلب النقد الموضوعى عند إليوت من حيث ضرورة تجنب النزوات الشخصية التى تعرقل عملية النقد الصحيح، وتطيح بكيان العمل الفنى»[3].

وهو ماعاد إليه مرة أخرى حين رصد عيوب الحركة الانطباعية فى النقد من خلال الاقتصار على محاسن النصوص من خلال الأثرة الشخصية للناقد، حيث يتحول النقد إلى إرضاء نزواته وإشباع مشاعره[4].

وهو مايقترب أيضاً مما انتهى إليه ريتشاردز فى تحليل دور الناقد، حين رأى العمل من خلاله «مجموعة تفاعلات وتركيبات معقدة تحتاج من الناقد أو القارئ إحساساً عميقاً ووعياً ودراية وحذقاً قبل الإقدام على عملية التقييم»[5].

هنا يتجلى اتهام صريح للمناهج القديمة بالسطحية من جانب، والميل إلى الانفعالية من جانب ثان، وإطلاق الأحكام وتعميمها من جانب ثالث، وهنا يتجلى فاصل فى أسلوب الطرح والمناقشة بهذه الحدة وتلك القسوة، وبين الموقف الهادئ الذى سجله قول الدكتور ناصف فى الصدد نفسه حول

---

(١) الشعر الجاهلى ١٤/١.
(٢) دراسة الأدب العربى ص ٦٢.
(٣) فائق متى، إليوت ص ٢٨.
(٤) نفسه ص ٣٢.
(٥) نفسه ص ٢٨.

النقد القديم «هو نقد محافظ أو مُغال يحكمه الشعور بالانتماء والشخصية الجماعية والتقدير المستمر للماضى»[1].

وفى أى من هذه الجوانب فإن ثمة قصوراً لا مناص من الاعتراف به قد مسّ نقدنا القديم، فأصاب جوهر العملية النقدية ذاتها. حتى فى إطار النظرة القديمة إلى التشبيه والاستعارة والبديع، ومن هنا كان المدخل المنهجى الأول إلى النص يتطلب التسلح بشمولية معرفية مطلوب توظيفها فى خدمة النص ذاته، مما يجعل إلمام الدارس بالمعرفة العلمية أمراً خارجاً عن حدود الترف العلمى، ليقف عند حد الضرورة المعرفية «ذلك أن معرفة الحقائق العلمية المحيطة بإنتاج الأدب تظل مطلباً مهماً باعتبار الأدب هو الثمرة العليا لتجارب الإنسانية، ودراسته هى دراسة الحياة أولاً وأخيراً»[2].

ولاشك أن دراسة تصدر عن هذا المفهوم وداعية إليه لابد أن تصدر عن مجموع معمق من المعارف الأدبية واللغوية والنحوية والصرفية والعروضية والبلاغية والنقدية، والتاريخية، إلى جانب مايتطلبه الأمر من أرصدة قراءات خاصة فى كتب الجغرافيين، وكتب الرحالة أو دراسات الأحياء، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، والأخلاق والفلك وغيرها، فتلك هى عدة القارئ المعاصر، وذلك هو ضمان فاعلية نقده وصحته.

ولما كان من الطبيعى والشائع فى شروحنا القديمة غيبة مثل هذه الإحاطة النقدية الشاملة، وكان موقف النقاد مبرراً إزاء توجيه الاتهام مراراً إلى ذلك النقد وتلك الشروح، مما نجد منه على سبيل المثال (وليس الحصر) مايتراءى لنا ماثلا فى:

حكمه على القدماء بالاضطراب فى الرواية[3](*)، وقد يصل الأمر إلى

---

(١) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ١٥.

(٢) الشعر الجاهلى ١/١٥.

(٣) نفسه ١/٢٤٧، «وهذا يجيز لنا أن نضيف معنى آخر لقولة «دار الحفاظ» أزيد مما قاله الشرائح القدماء».

(*) وإن لم يخل الأمر هنا من التصريح بإفادته من استشهاد القدماء بأبيات أخرى. نستنبط منها علة أخرى لبقائهم فى دارهم ١/١٤٧.
وكأنما وقع فى تناقض بين إصدار الاتهام والاعتراف بالإفادة هنا.

حد الاتهام بالاضطراب أيضاً فى الفهم[1]، مما حفزه إلى تبنى الدعوة إلى ضرورة تصفية تاريخنا الأدبى من الأخطاء والأوهام[2]، وهو مادفعه أيضا إلى عرض ماأشار إليه من نقد الشراح القدماء فى عباراتهم المقتضبة المخلة[3]، ثم الإشارة دوماً إلى تقصير الشروح القديمة وعجزها «أما البيت... فمن خير الأمثلة على تقصير الشرح القديم فى الكشف عن غرض الشاعر، وحاجتنا إلى إكمال الشرح اللغوى بتشغيل تفكيرنا، واستحثاث خيالنا، وإرهاف مشاركتنا العاطفية[4]، ثم استساغة الموازنة بين عجز الشارح القديم وتمكن القارئ الحديث: «ماذا نرى فى هذه الأبيات إذا اقتصرنا على مثل هذا الشرح اللغوى؟ و يساعدنا هذا الشرح فى ذاته على فهمها فهماً حقيقياً؟[5]. لينتهى إلى أن العمل اللغوى والنحوى لايكفى - أحياناً - خاصة إذا تعلق الأمر بصعوبة الألفاظ حتى على معاصرى الشاعر أنفسهم، وهو بصدد تحليل قول علقمة:

تلاحظ السَّوْط شزراً وهى ضامرة　　كما توجَّس طاوى الكشح موشوم

وعلى غرار ذلك كان التصريح بالاتهام مراراً للقدماء[6]، إلى حد التشهير - أحياناً - بأخطاء شروحهم، «فالشراح القدماء لم يحسنوا فهم بعضها وارتكبوا هنا قدراً من الخطأ والتقصير، بل هم قد أساءوا ترتيب الأبيات نفسها، الأمر الذى يدل على أنهم لم يعنوا بتتبع أحداث القصة المتوالية....»[7].

وهو ما امتد إلى أخطاء الترتيب التى أصابت بعض مروياتهم[8]، وماترتب

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٢٥١، «كان هذا البيت شاهداً طريفاً على اختلاط المدلولين فى ذهن الشاعر القديم».

(٢) نفسه ١/٢٥٤، «والحقيقة المؤلمة هى أن تاريخنا الأدبى لا يزال غاصًا بالأخطاء والأوهام والأكاذيب وأنصاف الحقائق، ثم تأخذه عزة المبالغة إلى أكثر من هذا: لا عجب أن نجده لايصلح البتة كأساس نقيم عليه نهضتنا الجديدة».

(٣) نفسه ١/٢٦٤.

(٤) نفسه ١/٣٣٢.

(٥) نفسه ١/٣٢٨.

(٦) نفسه ١/٢٤٧-٢٥٢، «وهذا سيحتاج منا إلى بذل مجهود فى تفهم ألفاظه وتراكيبه خصوصاً لأن الشراح القدماء لم يحسنوا فهم بعضها».

(٧) نفسه ١/٣٤٧.

(٨) نفسه ١/٣٦٥، «أما الأبيات الثلاثة فقد أخطأ الشراح القدامى فى ترتيبها الصحيح، بل عكسوه عكساً تاماً».

على ذلك من تبرير الظاهرة - أحياناً - من منظور المرحلة الشفاهية[1]، ربطاً بمشكلات مراحل النقل الشفاهى القديم وماقد ينجم عنه من أخطاء.

ثم يرد التركيز على تحديد خطأ الشارح القديم ربطاً بتوقفه عند وحدة البيت الشعرى[2]، «وحصروا اهتمامهم على تفسير كل بيت بمفرده، وهذا فى ذاته أضل شرحهم عن التفسير الصحيح أحياناً»، ولولا استخدامه لكلمة «أحياناً» هنا لكان موقفه فى حاجة إلى مناقشة وجدل.

ويستمر فى تسجيل ملحوظات وتحفظات فى سياق معالجة الشروح القديمة قبولاً أو رفضاً، والرفض هو الغالب لديه، إلى تكرار الاستدراك على ضعف الشروح ذاتها أحياناً. وعلى الشراح أنفسهم أحياناً أخرى، فعلى الشروح يأتى نقد تفسيراتها واتهامها بالخلل، «وقد لاحظت فى ثنايا الشروح القديمة استشهادهم لمعانى زهير وألفاظه ببعض الآيات القرانية والأحاديث النبوية... بل يروى بعضهم أنه كان ممن حرموا فى الجاهلية على أنفسهم الخمر والأزلام....»[3].

وعند معظمهم يرد غياب الاستنباط أو القصور فى البحث عن القرائن «ولو قللوا من انتقاداتهم الباردة المتحذلقة وزادوا من محاولة تفهم الشاعر والاستجابة له لزادوا من ديننا لهم، وامتناننا لفضلهم العظيم فى حفظ التراث وتفسيره لغوياً، ولقللوا من ضيقنا بحذلقتهم الخاطئة وسخطنا على شروحهم الناقصة....»[4].

والحق أن التعبير ربما خان الدكتور النويهى فى مجمل هذا الحكم الذى طرحه بهذا العنف اللفظى بلا مبرر، وكأنه راح يصطنع معركة فى غير معترك، وهو بصدد تعليقه على بيت زهير:

ورُحنا به ينضو الجياد عشية مخضبة أرساغهُ وعواملهُ

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٣٦٥، «والشاعر الجاهلى لا يأخذ نفسه دائماً بما نؤثره نحن من الترتيب المنطقى للأفكار».

(٢) نفسه ١/٤٠٢، «أخذوا البيت كوحدة قائمة بذاتها مستقلة عن الأبيات التى تسبقها والتى تليها».

(٣) نفسه ٢/٧٢٧.

(٤) نفسه ٢/٤٩٦.

ليستدرك على شرح الأصمعى ويتهمه بالغفلة، لأنه - أى الأصمعى - لم يدرك أن زهيراً لايصف هنا حصاناً قد تم تعليمه، بل يصف حصاناً حدثاً لايزال فى فورة عنفوانه»[1].

وقد ينتهى الأمر إلى حد الحذر - أو حتى تكرار التحذير - من تجاوزات الشراح وأخطائهم، خاصة إذا تلمس الدارس غياب التفسير والاستقصاء من قبلهم، أو حتى فى فتح مجال للمناقشة[2] إلى شيوع عباراتهم الإنشائية العامة الغامضة حتى صارت أكليشيهات مكررة لاتصلح منهجاً لدراسة الفن[3] وما نحسبه - هنا - إلا قد بالغ فى تعميم الحكم بشكل يكاد يفقد فيه انتماءه إلى التراث الذى بدا شديد الاعتداد به.

ولعله بدا أكثر ضيقا بكثرة الاختلافات بين الشراح وانشغالهم بالبحث فى العبارات غير التصويرية عن دلالات كثيرة، وهو ما امتد به إلى حد اتهام معاجمنا اللغوية التى رآها أيضا قاصرة قصوراً واضحاً عن خدمة الشعر، وذلك حين زعم أن كتاب المعاجم فى بعض الأحيان نظروا إلى اختلاف المعانى نظرة الريب، وجعلوا بعض الآراء صحيحا، وبعضها خاطئاً ليبرر ذلك بقوله: «إن مؤلف المعجم كان أكثر ميلاً إلى فكرة الخاصة النوعية للكلمات، ولم يكن - بداهة - يرى المعنى ومشكلته كما يراها المعاصرون[4]».

ثم اتسع به الإطار، واشتد لديه التعنت إلى حد التشكيك فى قدرة الشراح على الفهم الداخلى للنص على غرار قوله «أما الشراح فيقولون لنا إن الشنفرى فخور بشجاعته... وذلك أن الشراح يحكمون ملابسات النص فى فهم معناه[5]» وكأنه يجعلهم موضعاً للمؤاخذة هنا بلا جريرة يمكن أى تستوقف الناقد الموضوعى.

---

(١) الشعر الجاهلى ٢/٦١٤.

(٢) نفسه ٢/٧٧٦، «وتراهم فى كثير من الأحيان يشقون ويتفقهون دون أن يفهموا مراد الشعراء أو يدخلوا فى انفعالهم.

(٣) نفسه ٢/٧٥٤.

(٤) نفسه ٢/٧٥٤.

(٥) الشعر الجاهلى ١/٤٢. وهم يصوغون ملاحظاتهم فى عبارات إنشائية عامة غامضة دون نظر دقيق فى دقائق الحروب والحركات...».

وبقيت للدكتور النويهى مواقف أخرى مضادة، لم يرفض فيها إمكانية الاستنباط من منطوق الشروح على إطلاقها، وكأنما أخذ دور المدافع - أحياناً قليلة - عما أعجبه منها، وهو ما كان يتنامى مع الاعتراف بإمكانية الاستشهاد بالقدماء على درجة من التخصيص، على نحو ماأخذه مراراً نقلاً عن ابن خلدون «من حقه فى إدعائه أن أهل البدو أقرب إلى الشجاعة من أهل الحضر» [١][*] إلى إمكانية الاحتكام إلى تعدد الروايات كلما تطلب الأمر ذلك[٢]، إلى تكرار الإحالة إلى معاجم اللغة توزعاً بين الشروح واللسان، كما شغله تفسير «التنوم» من خلال معاجم اللغة[٣]، إلى الأخذ الصريح عن الشراح إذا ما اقتنع العقل بشروحهم «هذه هى الأبيات العظيمة التى قال عنها ابن الأعرابى أنه ما من أحد وصف نعامة إلا احتاج إلى علقمة بن عبدة، فهل نحتاج نحن إلى أن نزيد على ماقلناه فى دراستنا المفصلة لها، لكى نصف تأثرنا ببراعتها الأدائية وإمتاعها العاطفى ولذتها الجمالية؟....»[٤].

وربما استوقفه اختيار ترتيب معين تنبه إليه القدماء أيضاً[٥]، أو إنصاف صريح يطرحه حول اقتناعه ببعض الشروح القديمة من مثل ماورد فى ثنايا تعليقه على قول زهير:

كأن سحيلِه فى كل فجر ... على أحساء يمؤود دعاء

هنا يقول الشنتمرى «شبه صوت الحمار بصوت إنسان يدعو صاحبه ويناديه، وإنما يريد أنه فى وقت هياجه، فهو يدعو الأتن ويجاوب الحمر»

---

(١) الشعر الجاهلى ٢٤٧/٢، «والشرح القديم يستشهد بثلاثة أبيات أخرى فى هذا المجال ومنها نستنبط علة أخرى...».

(*) وكأنما شغلته موسوعية ابن خلدون الذى جمع بين الحس الأدبى والنقدى منذ أدلى بدلوه فى قسمته للأدب بين شعر ونثر، وحديث طويل عن الملكة اللغوية للشاعر، وطبيعة الذوق البيانى، وتمرس الناقد الأدبى بهذه الأدوات، وكذا حديثه عن لغة الشعر، والألفاظ والأساليب، والتعقيد اللفظى والمعنوى، وقضية اللفظ والمعنى، والطبع، والصنعة... (د.عثمان موافى: ابن خلدون ناقد الأدب والتاريخ).

(٢) نفسه ٢٤٥/١، «كما ادعى ابن خلدون فكان محقا فى فصله المشهور...».

(٢) نفسه ٢٤٨/١، «ولكن الرواة احتفظوا بكليهما...».

(٤) نفسه ٢٥١/١.

(٥) نفسه ٢٧٨/١/٢٧٩.

وهذا التفات جيد قل أن نجده فى الشروح القديمة إلى المغزى الحقيقى للشعر ونزيده شرحاً فنقول..»[1].

كما تشغله موازنة آراء الشراح أحياناً وانتقاء الأرجح من بينها[2]، مما يدفعه إلى مزيد من الحرص على معالجة أقوال بعض الشراح ومناقشتها[3] إلى العناية بتنوع مصادره موزعة بين دواوين الشعراء والمختارات الموثقة[4] مع حرص ملموح منه على توثيق النص، ومحاولة تحديد تاريخ نظمه على سبيل الظن إن لم يجد من الأدلة مايرقى به إلى درجة اليقين.

ويبدو أن ردود الفعل لدى الدكتور النويهى إزاء الشروح القديمة وشراحها، والنقد القديم ونقاده، قد دفعته دفعاً إلى التركيز على ثلاثة اتجاهات نحسبه اتخذها بدائل لما ضاق من موروث نقدى رأى فيه مارآه من صور القصور.

أولها: التوجه إلى مدارس النقد الحديث، ومنها - بالطبع - المدارس الغربية التى نهضت على أساس من دراسة آداب أممها، مع تحفظ لابد منه تجاه ذلك النقد المؤسس على أدب غربى، حيث لم ينج من المخاطر والمزالق إلا عدد قليل من ممارسيه على حد تعبيره فى قوله: «وأن نقدنا الحديث الذى بنى على أسس من دراسة الآداب الغربية - وهى دراسة لاشك فى فائدتها ولزومها - محفوف بالمخاطر والمزالق، التى لم ينج منها إلا عدد قليل من ممارسيه[5].

من هنا تبدو ضرورة قراءة الأدب الأجنبى أهم وأخطر بكثير من قراءة النقد ذاته، أو الانصراف إلى الاستغراق فى المفاهيم النظرية دون رجوع إلى جذورها وأصولها الإبداعية، ذلك أن قراءة الأدب الأجنبى تعد مدخلا صحيحاً يوسع أفق الباحث فى الأدب العربى، ومن ثم دعا إلى عدم الاكتفاء

---

(١) الشعر الجاهلى ٤٥٢/٢، «وسنتبع فى ترتيبها ترتيب ثعلب لها لأنه فى اعتقادنا أحسن نظاماً من ترتيب الشنتمرى».

(٢) نفسه ٤٩٠/٢.

(٣) نفسه ٥٢٥/٢، «ليس كما قال ذلك الشارح، بل هو كما قال شارح آخر..».

(٤) نفسه ٥٤١/٢. «إلا أن لأحد الشراح القدامى شرحاً آخر لقولهم..».

(٥) الشعر الجاهلى ٦٤٩/٢، «من ديوان زهير إلى المفضليات إلى ديوان الهذليين.. »إلخ.

بمقاييس النقد الغربى، بل دراسة أدب غربى واحد - على الأقل - شعره ونثره وقصصه ودرامته فيجيد فهمها، والدخول فى عوالمها قبل قراءة نظرياته النقدية[١].

وتسليماً بأهمية قراءة الآداب الأجنبية وأهمية دراستها يسجل الدكتور النويهى لها فائدتين:

الأولى: كشف مواطن التشابه بينها وبين أدبنا العربى أو مواطن الاختلاف.

والثانية: ماتمدنا به من مفاهيم جديدة، وقيم جديدة نستخدمها فى تطوير أدبنا المعاصر[٢].

أما مصدر الخطر فيظل كامناً - على حد تعبيره أيضاً - فى تطبيق مقاييس النقد الغربى على الأدب العربى دون وعى به (أى بالأدب الغربى ذاته)، «أما العالم الذى لايحسن أدباً أجنبياً فمجهوده فى دراسة الأدب العربى عقيم، مهما يكن قد وسعه علماً وتبحر فيه إطلاعاً، وأضنى نفسه فى دراسته»[٣].

وتشغله هذه المسألة على مدار الدراسة، حيث يعود مراراً إلى تصوير خطر تطبيق المقاييس الغربية إذا مانقلت بتعجل نظرى فحسب[٤]. ولا مانع لديه - من هذا المنطلق - من الاستشهاد أحياناً بالشعر الغربى، على نحو ماقارن فيه بين رؤية وردزورث والشاعر الجاهلى: «للشاعر الإنجليزى وردزورث أبيات يدعى فيها أن وجود الإنسان الحقيقى يكمن فى الوجود اللا محدود، ذلك الوجود الذى سينتهى إليه مصيره، وأن ذلك الوجود هو وحده الذى يبرق فيه أمل الإنسان الوحيد، أمله الذى لايمكن أن يتطرق إليه الموت، بل يدعى أن هذا الأمل هو وحده الذى يدفع الإنسان فى حياته الدنيا.. لكن

---

(١) الشعر الجاهلى ١/١٣.

(٢) نفسه ١/٢٣، «وإن كنا قد سلمنا بأن الدارس الذى يقتصر على دراسته ولا يدرس أدباً أجنبيًا مختلفاً لن ينجح فى استنباط المقاييس الصحيحة».

(٣) نفسه ١/٢٣.

(٤) نفسه ١/٢٢.

الشاعر الجاهلى لم يؤمن بشيء من هذا، بل اعتقد عكسه تماما، أعتقد أن وجوده كله محصور فى العالم المحدود »[1].

وتشغله آراء المستشرقين، فيقف عندها بالتحليل والمناقشة، على غرار حواره حول تحليل (ليال) فى تعليقاته على المفضليات، أو من خلال عرض نظريته النقدية التى يتضح لنا أنه أخذ بها بدءاً من تحديد موقفه من نظرية الفن للفن، وإبداء رأيه فيها، « بل تمادى بعضهم وهم المؤمنون بمذهب الفن للفن وحده، حتى فصلوا فصلا تاماً بين التجربة الفنية والتجربة الحيوية المعاشة.. وهذا التمادى فى مذهب الفن للفن، وإن سلمنا بأنه يصدق على « بعض » ماأنتجه شعراء الغرب - وهناك من النقاد الغربيين من يرفضون قبوله على الشعر الغربى نفسه - فإن الذى لاشك فيه هو أنه لايصدق البتة على الشعر العربى عامة والجاهلى خاصة، ولكن هذا لايضير شعرنا شيئاً، بل عساه أن يكون له ميزة »[2].

ثم يُسجل رؤيته حول موقف الشعر - أساساً - من نقد الحياة، حيث يذكر قول أرنولد أن الشعر هو نقد الحياة، ثم يعلق بقوله: « وماكان هناك شعر تصح عليه هذه التعريفات، ولا كان شعر أصلح لأن يسمى نقداً للحياة بالمعنى الدقيق الذى عناه « أرنولد » من الشعر الجاهلى[*].

ثم يكرر تحفظه تجاه نقل مقاييس متعسفة من النقد الغربى[3]، إلى تكرار الدعوة إلى الأخذ بالنظرة الغربية أو العربية، ومناقشة كل موقف نقدى بقدر كاف من الحيادية والموضوعية، مع عرض الأدلة والحجج والبراهين والاجتهادات[4]، إلى التنبيه المستمر على طبيعة أدوات الناقد المعاصر، « وأدوات النقد هى التى تعين على التأمل المنهجى المنظم، وإتقان

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٣٩١، « هؤلاء الكتاب يطبقون على الأدب العربى مقاييس ينتزعونها من قراءتهم لكتب النقد الغربى مهملين الاختلاف بين طبيعتى الشعرين ».

(٢) نفسه ١/٤١٨.

(*) وهنا تلح علينا رؤية د. ناصف ثانية حين اعتبر الأدب العربى نابعاً من الأدب الجاهلى وصوره بالبؤرة التى انصهر فيها هذا الأدب. (قراءة ثانية ص٤١).

(٣) نفسه ١/٣٩٤.

(٤) نفسه ٢/٤٤٧، « وآن الأوان لأن نحرر أدبنا من التطبيق المتعسف لمقاييس متنوعة من آداب تخالفه فى طبيعته وهدفه، وأن نضع له مقاييس نستمدها منه هو ».

البحث التاريخى الذى يقوم على التجرد من الهوى والأغراض، ويقوم من ناحية أخرى على القدرة المشحوذة على التخيل لعصر قديم، والتعاطف معه، والدخول العميق فى عالمه الخاص[1](*).

ويطرد لديه الاستشهاد بالأدب الغربى، خاصة فى سياق طرح المفارقات بين القديم والمعاصر، إلى مطلب الانفتاح على التجربة الغربية، وترشيح الانطلاق من خلالها، وترسيخ توظيف المصطلح الغربى بلا تردد، كما توقف عند فن التقليد الساخر الذى يسميه الإنجليز «پارودى» تقليد الشكل الوزنى وأسلوب الشعر بغرض الدعاية...»[2].

والثانى: إشراك القارئ معه فى العملية النقدية، وكأنه يصطنع ضرباً من ضروب الاستنفار للقارئ، حين يدعوه على سبيل المثال: إلى إعادة تركيب ما حلله نقديا[3]، حيث يحلل الجمل إلى عناصرها الدقيقة من حروف وحركات، ومقاطع وإيقاعات وأنغام، ثم يدعو القارئ إلى أن يركب كل هذه الملاحظات الجزئية المفصلة فى مساق وحدة منسجمة متناسقة بأن يقرأ الجملة، وأن يكرر قراءتها مرات عديدة، ومن مثلها جاءت دعوته المتكررة للمتلقى لإعادة قراءة البيت[4].

وقد مال إلى التوجُّه نفسه الدكتور ناصف أيضاً حين أشار إلى القارئ قليلا فى مثل قوله: «لست أدرى إذا ما كان القارئ يوافق على خطر هذا التركيز عند الأسلوب...»، وكأنه يريد أن يستمد منه الموافقة على منهجه، أو تشجيعه على الاستمرار فيه، وكأنه يضع القارئ فى ضميره فيأبى أن يغيبه حتى فى الحالات المعقدة نقديًا أحسب القارئ بلغ مبلغاً قد يغيظه أو يؤذيه[5].

---

(١) نفسه ١/١٥٩.

(*) وهنا - أيضاً - يزداد علينا إلحاح صوت الدكتور ناصف حين يرى الشعر الجاهلى ينافس أى شعر آخر إذا أحسنا قراءته، ولو أحسنا قراءته لبدا أمامنا وافر الحظ من العمق والثراء (قراءة ثانية ص٥٠).

(٢) نفسه ١/٢١٦.

(٣) نفسه ٢/٦٩٢-٨٢٣-٨٤١-٨٦٧.

(٤) نفسه ١/٨٥، «والنصف الآخر على القارئ أن يقوم به هو نفسه، وهو مركب ما حللناه».

(٥) نفسه ١/٩٦، «أعد قراءة البيت، أطلب النظر فى.. دعنا نسألك.. إن أصر القارئ...».

ومثل ذلك تأتى المشاركات العامة للمتلقى، كما يتضمنها تكرار صيغ الاستفهام ولفت الانتباه من قبيل التركيز على أطروحة ما، استوقفته قبولاً أو رفضاً. (أنظر أولاً كيف يبدأ البيت.... ألم نقل لك إن هذا الشاعر يعرف متى يكرر اللفظ؟ .... فأنت لا ترى فيه عروقاً نافرة ... ونحن حين نسمع قوله.... بل استمع إلى هذين الحرفين فإنك تكاد تسمعه... ولكن انظر الآن ماذا حدث له... وأذكر قصة قرأتها... هب الحادرة واقفاً من رقدته... فتأمل ساعده كما رأينا.... »[1].

ويتردد تكرار القراءة بدعوة ملحة من الباحث أيضاً[2]، بل ربما تجلى فى معاودة مخاطبة القارئ إذا ما اختل السياق، لعله يدرك سبباً للخلل ويعيد النظر والتأمل معه، (وهذا بيت لم نستطع أن نجد له موضعاً مناسباً بين أبيات القصيدة كما وصلت إلينا.. ويخيل إلينا أنه ينتمى إلى مجموعة من الأبيات سقطت من القصيدة فى مرحلة من المراحل التى مرت بين نظم الشاعر لها وتداولها بين مختلف طبقات الرواة إلى أن تم تدوينها... »[3].

وربما أتت الدعوة صريحة إلى اشتراك القارئ فى حالة الناقد المتمكن من تحليله، (ونحن والحق يقال حائرون بين الإمكانات الثلاثة، نرجح أحدها حيناً ثم نميل إلى آخر. فلنترك قارئنا يختار مايفضل، مكتفين بأن ننبهه إلى أنه... وقد يخيل إليك... لكن تفكيراً يسيراً سيهديك إلى أن جميعها لايزال ممكناً)[4]. أو يحرص على بيان دور القارئ بوجه عام دون تخصيص[5]، أو يصور تكرار انشغاله به كضرب من حيوية القراءة وضمان استمراريتها، « فإذا أردت أن تزداد فهما بالخطمى ولجأت إلى القاموس المحيط مثلا.. إنك إذا اكتفيت بهذا الشرح اللغوى خُيل إليك أن الشاعر لايزيد على الوصف المادى لصورة حسية وتسجيلها تسجيلاً فوتوغرافيا.. ولكن هل هذا هو كل مايقصده الشاعر؟ وماعلاقته بما كان يصفه فى بيته الماضى..؟ »[6].

(١) قراءة ثانية ص ٤٢.
(٢) الشعر الجاهلى ١/٢٩٢.
(٣) نفسه ١/٢٨٩.
(٤) نفسه ١/٢٩٢
(٥) نفسه ١/٢٩٨.
(٦) نفسه ١/٣٢٢.

وهو مايعكسه صراحة فى تركيزه على دور القارئ المعاصر[١]، أو الاعتراف بجوهر المفارقات بين الشارح القديم والقارئ الحديث، «يقول الشارح القديم... ولكن مامعنى هذا للقارئ الحديث؟ إننا لنخشى خشية كبيرة أن يخطئ هذا القارئ فهم عبارة «على غير قصد» التى يستعملها الشارح القديم...»[٢] أو عرض مبررات تجاوز ماتوقفت عنده الشروح اللغوية، ومن ذلك ماانتهى إليه من أسس التحليل ومصادره، انطلاقاً من قراءة تلك الشروح، إلى نقدها، إلى استشارة معاجم اللغة، إلى دراسة البيئة ومعطياتها، مع وقفة خاصة عند لغة الدارس المعاصر، وهو مايوازيه - نقديا - قدرة الناقد أيضاً على نقل المتلقى إلى العصر والمرحلة، وكأنه يعيش الواقع الجاهلى بكثير من تفاصيله وجزئياته.

عندئذ يتم إدخال المتلقى ساحة النص، وينص على واجبه إزاءه، «أما الشاعر فيكتفى بإشارات موجزة... ثم ينتظرمنا نحن القراء أن نتم البنيان الذى وضع قواعده، مستعينين على ذلك بما استعمل من لغة مشحونة... على أن واجب التعاون إن انطبق على قارئ الشعر بعامة، فهو أشد لزوماً لقارئ الشعر الجاهلى...»[٣].

وقد يشير إلى تحديد طبيعة استجابة القارئ وحدودها[٤]، أو حتى معاودة الاعتراف بدوره فى سياقها[٥] وهو مايمتد لديه إلى حد الحذر من رؤية القارئ (هل يتهمنا القارئ...)[٦] بل ربما قصد إلى إشراك القارئ فى صلب النظرية النقدية لإليوت؛ لعلك تتذكر قولة إليوت (هناك أزمان لاستكشاف أرض جديدة، وهناك أزمان لاستثمار الأرض التى فتحناها، ففى أى زمن ترانا الآن؟)[٧].

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٣٣٢.

(٢) نفسه ٢/٤٩٩، «وما نظن القارئ بحاجة إلى أن نلفته إلى ما فى هذا البيت...».

(٣) نفسه ١/٣٣٦، «أنصت الآن إلى جرس الحروف.. تأمل طريقة العلامة اللغوى القديم...».

(٤) نفسه ١/١٦٣.

(٥) نفسه ١/٢٠٩. «أن يشغل خياله أقوى تشغيل ممكن، وأن يستجيب للنص بكل كيانه ووجدانه».

(٦) نفسه ٢/٦٧٨ - ٧٤١ - ٧٨٥.

(٧) نفسه ١/٧٩.

والثالث: ينتقل فيه من معطيات الدرس الغربى ومطلب إشراك القارئ ليؤكد دور الباحث الناقد حين يردد صوراً كاشفة عن مدى إفادته من العلوم المساعدة التى يستكمل من خلالها الدراسة الفنية لهذا الشعر، حيث تصبح الدراسة مجرد تخريف وهجس - على حد تعبيره - إذا لم تربطه ربطاً وثيقاً بالأحوال والأوضاع والعناصر والظروف، مما يستدعى مجموعة من العلوم على رأس قائمتها الدرس التاريخى والفكرى والاجتماعى، إلى جانب دعوته الصريحة إلى الإلمام بالنظام الإيقاعى للشعر العربى، وضرورة العلم الدقيق والمنظم بالدراسات اللغوية والصوتية والمقارنة[1]، مع التمكن من النظرة النقدية الموسعة والحس الجمالى المرهف، والخبرة بآداب إنسانية أخرى.

ومثل ذلك كانت استعانته، وكذا كانت دعوته إلى استخدام علم الحيوان - مثلا - إذا احتاج إليه سياق الدرس النصى (ونحن نعرف من علم الحيوان.... فنعرف أن ذكر النعام... والآن نريد أن نقدم لقارئنا بعض حقائق علم الحيوان عن النعام عساها أن تزيده تقديراً)[2]، أو غير ذلك مما قد يحتاجه الدارس استجلاء لما وراء النص من معان[3]، أو التأكيد على علاقة الشعر بالتاريخ، والحاجة أحياناً إلى علم التاريخ والاستعانة بكتبه، (لكن له أهميته التاريخية الكبيرة إذ يساعدنا على فهم الكثير من تقاليد الجاهليين ومواضعاتهم الاجتماعية... لذلك سنعدل فى دراسة هذا القسم من الطريقة الفنية إلى الطريقة التاريخية الاجتماعية.. والحق أن قدماء الشراح كانوا مفتقرين إلى الحاسة التاريخية التى ننميها فى دارسينا المحدثين دراستهم العلمية الحديثة..»[4].

وهو مايدفعه - أيضا - إلى قبول التسليم بالمزاوجة المنهجية أحياناً[5]، وقد يصرف همه إلى مناقشة كتب تاريخ الأدب[6]، أو يكرر الإشارة إلى العلوم

(١) قضية الشعر الجديد ٨٧.

(٢) نفسه ٢/٢٧٩، «وهذه الخصائص التى نستقريها من قدرة الشاعر الجاهلى القديم».

(٣) الشعر الجاهلى ١/٢٥٧ - ٣٨١ - ٣٨٣.

(٤) أنظر ٢/٥٠٩ - ٥١٠ - ٥٣٧ - ٥٥٤.

(٥) نفسه ٢/٥١٠.

(٦) نفسه ٢/٥١٠.

والدراسات المساعدة عامة[١]، أو علم النفس حيناً آخر، أو علم الأخلاق[٢]، أو الأخذ - جزئيًا - بالمدخل التاريخي والمدخل الاجتماعي إذا ماتطلب الأمر ذلك (وليال محق في تحليله... يميز علماء الأخلاق... والسر يعرفه دارس علم النفس...)[٣].

ولعله في مساق هذه الأطر التطبيقية بدا أشد اقترابا من منطق إليوت سواء في تركيزه على الفردي الذي يميز الشاعر عمن سبقه من الشعراء، أو حتى في لقاء الفردية والجماعية، أو التوقف عند التقاليد، مما يحتاج إلى جهد شاق وحس تاريخي واع لاستمرار كيان الشاعر، بما يضمن له الإحساس بالماضي والحاضر معاً[٤].

وهو مايزداد وضوحاً في تقديره لصلة الشاعر بأسلافة «إن مايحدث ساعة خلق أثر فني جديد يحدث في الوقت نفسه لكل ماسبقه من آثار، وهي الآثار التي تكون فيما بينها نظاماً قائماً يغيره دخول الأثر الجديد ضمنها[٥].

وهكذا كان اتكاء النويهي ناقداً ودارساً على كثير من مقولات إليوت بدءاً من تخلّق العمل فنيًا، إلى وجوب دراسته بتمعن خاص من داخله، وانتقالا إلى الفردي[*] والجماعي فيه، إلى صلته بموروثه العميق، إلى المعادل الموضوعي للتجارب، إلى هذه الاستعانة المباشرة بكل ما يقربه من الدلالات الحقيقية الكامنة وراء ظاهر النص في ظلال التفاعل مع العلوم البينية المساعدة.

•••

(١) الشعر الجاهلي ٥٤٦/٢، «هذه هي الحقيقة النزيهة التي نستقريها من أخبارهم وأشعارهم».

(٢) نفسه ٥٤٩/٢، «وليال محقق في تحليله كما تطلعنا الدراسات الأنثروبولوجية».

(٣) نفسه ١، ٢٣٧، «يميز علماء الأخلاق بين مراتب أخلاقية ثلاث...».

(٤) نفسه ٧٥٤/٢، «والسر في هذه الحقيقة يعرفه دارس علم النفس...».

(٥) فائق متى. إليوت ص ٤٦.

(*) والإشارة إلى الفردي هنا قد تتعلق بالوجدان الفردي الذي يراه الدكتور ناصف «لاشيء أسبق منه. وهو طاقة الانبساط على الأشياء....» قراءة ثانية ص ١٨.

تأصيل المنهج

(١) متطلب التحليل.

(٢) الموقف من التقويم.

(٣) بين المصدر التراثى والمصدر الغربى.

(١) متطلب التحليل

شغلت الدكتور النويهى قضية تخلق العمل الفنى على طريقة ت. س. إليوت - كما رأينا - بدءاً من الحرف والصوت، ووصولاً إلى تكامل اللوحة الفنية الكبرى المهيمنة على مجمل النص، وعنده بدت المادة الجاهلية إنتاجاً أدبيًا رفيع المستوى فى تخلقه وإبداعه، مما دعاه إلى توظيف علم الأصوات فى المدخل الأول للدراسة، ومعه شغلته دلالة الكلمة على مستوى الرمز / الإطالة / الترادف السياقى / التقابل اللفظى مع تركيز خاص على الاستخدامات الشعرية المحددة، ومن الكلمة إلى التراكيب كانت انتقالاته الكبرى إلى إبداع المعنى الإيحائى فى إطار المجاز.

وهكذا كانت البداية من تحويل الصوت عند الشاعر الجاهلى إلى عنصر إبداعى تصويرى مهم، حيث تبدأ عناصر الموسيقى الشعرية من الإيقاع الخاص لكل كلمة باعتبارها وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية لبيت، ومن ثم شغله من موسيقى الشعر أساسان متكاملان، هما: الإيقاع والنغم، وعندئذ لم يسلم العروضيون من هجومه (وقد قصر العرضيون اهتمامهم على الأنماط النهائية التى يتخذها الإيقاع الشعرى وسموها بحوراً... ولكن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذى يحدده البحر. والانسجام بين جانبى الإيقاع والجرس هو الذى يصدر ما نسميه بالنغم الشعرى... موسيقى الشعر تتكون إذن من جانبين أساسيين متلازمين متكاملين: الإيقاع والنغم، ولكى نوضح ما نعنيه بالفرق بينهما نذكر بيتين يتحدان فى الإيقاع العام لاتحادهما فى البحر، ولكنهما يختلفان اختلافاً بيناً فى الإيقاع الخاص للكلمات كما يختلفان اختلافاً بيناً فى النغم... »[1].

وهنا بدا قريباً من التأسيس المنهجى الذى اصطنعه للشعر الجديد حين دار حواره حول الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل[2]، كما شغلته قضية اللفظ والسياق وركز على موسيقى اللفظ، وإن أضاف - بالطبع - إيمانه بالعصر وتجدد لغته وتغيره الدائم، ونموه المستمر، وهو ما بدا كامناً ضمن

(١) الشعر الجاهلى ١/ ٤٠.
(٢) نفسه ١/ ٥٢.

دوافعه إلى السعى وراء مؤاخذة القدماء على قصورهم، خاصة حين وقفوا عند حدود الفروق السطحية العامة بين النغم المتين الجزل، وبين النغم اللين الرقيق العذب، واتخذ سبيله فى معالجة هذا الدرس من مقاييس علماء اللغة المعاصرين، حيث استعان كثيراً بدراسات الدكتور إبراهيم أنيس حول الأصوات اللغوية، ودراسة د. محمود السعران فى علم اللغة، ود. تمام حسان فى مناهج البحث فى اللغة وغيرها من الدراسات المتخصصة(*).

كما كثر انشغاله بالحروف الساكنة أو الصامتة، وإطالة النظر فى المقاطع بعد الحروف. وكيف تسمح للصوت بالتموج مع العاطفة، حيث يقف عند مقومات الصوت الموسيقى. وإطالة الترجيح، وجمال التنويم ورنينه وترديده بما يسمح للشاعر بترجيع الأنين، مع تجاوب الإيقاع الداخلى تجاوباً منتظماً بين كل من الفقرتين الطويلتين.. وكل من الفقرتين القصيرتين فى الشطرين... وذلك كله فى ثنايا تحليله لمطلع قصيدة الحادرة:

بكرت سمية بكرة فتمتّع   وغدت غدو مفارق لم يَربع

وعندئذ بدا قريباً أيضاً إلى منطق إليوت فى انشغاله بالموسيقى والمعنى وما بينهما من ترابط.

ومن هنا شغله الحوار النقدى اللغوى حول ملاءمة البحور المختلفة للعواطف المختلفة، وانتهى إلى أن البحور تختلف فى درجة العاطفة، وإن لم تختلف فى نوع العاطفة، وهو ما أفصح عنه بمزيد من التأكيد والتفصيل فى قضية الشعر الجديد ، منذ رأى فى الوزن شيئاً أساسياً هو الذى يجعله لازماً لايستطيع أن يحيا بدونه « ذلك أن الشعر يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت فى حالة زائدة الشدة، فهو يتناول أقوى العواطف، وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازاً[1] ».

ولا زالت مفاهيم إليوت مسيطرة على ذاكرته يرددها حول وظيفة الموسيقى فى الشعر، وأنها تمكن ألفاظ الشعر من تعدى عالم الوعى والوصول إلى العالم الذى يجاوز حدود الوعى التى تقف دونها الألفاظ المنثورة، ولكنه

(*) إلى جانب ما أفاده أيضا من ابن جنى فى خصائصه وتحليلاته الصوتية مما يتعارض مع موقفه العدائى من أعلام التراث، وربما حسب عليه ذلك من قبيل التناقض المنهجى.

(1) نفسه ١٦/١، ثم يبدأ فى تطبيق الظاهرة من خلال بحر الطويل، بحر الخفيف، الكامل، الرافر.

لم يشرح لنا كيف هذا[1]، وكأنما اكتفى بالهيمنة الإليوتية التى وردت فى مسافات أخرى أكثر صراحة (حيث كان إليوت يسلم بل ينادى بقوة بأن الأشكال التقليدية تحتاج باستمرار إلى أن تحطم، ويعاد صنعها من جديد)[2].

ثم يضيف النويهى خلاصة مرئياته لتتجاور مع مرئيات ناقده الأثير حول قيمة الموسيقى، «فى علاقتها بالاهتزاز، وهو السمة الأولى للعاطفة والسمة الأولى للوزن»[3].

واستطراداً منه فى الانشغال بمقومات المنهج التحليلى تكرر الربط بين الجانب الصوتى والجانب المعنوى فى موسيقى الشعر[4]، وهو - كعادته - ينطلق من حرص شديد وحذر متكرر، حيث يسجل رغبته فى ألا يسارع القراء إلى إنكار دعواه إلا بعد قراءة ومجاهدة وأناة وتمهل[5]، وهو مايعيد إلى الذاكرة انشغاله بالقارئ بالدرجة الأولى، مما يحفزه دائما إلى دعوته - أى القارئ - إلى ضرورة الانفتاح على علم دقيق ومنظم بالدراسات اللغوية الصوتية، ثم ربط الاحتشاد اللفظى بالمعانى المكثفة مع تدقيق النظر فى طبيعة الأداء الصوتى الذى استخدمه الشاعر فى كل تجربة من تجاربه على حدة، ولكن قد يؤخذ على الدكتور النويهى هنا ذلك الإحساس بتضخم الذات لحظة إصدار الأحكام، وكأنه الزهو الذى يفرضه على قرائه فرضاً «كما رأى القارئ كيف استخدمنا منهجنا هذا... وكيف قاد هذا المنهج إلى تعديل طائفة من الآراء الذائعة والمسلمات المقررة تلك الآراء والمسلمات التى يلوكها ويرددها كثير من الكتاب ومؤلفى الكتب المدرسية دون أن يعنوا بتمخيضها والتثبت من مدى موافقتها للحقيقة»[6].

ثم كان رأيه فى ختام حواره حول الأثر الصوتى الشامل الذى لايصدر من مجرد اختيار الحروف، بل يصدر حتى من ترتيبها[7].

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٢٣٢، ٢٥٧.

(٢) قضية الشعر الجديد ص ٢١.

(٣) نفسه ص ٣٠.

(٤) نفسه ص ٢٢.

(٥) نفسه ١/٢٥١، ٢٥٢.

(٦) نفسه ١/٢٥٢، «حاجتنا شديدة إلى أن نعيد النظر فى جميع الأحكام الرائجة فى تاريخنا الأدبى وأن نخضعها لمنهج فى البحث أكثر دقة...».

(٧) المواضع كثيرة لعل أبرزها ما طرحه عبر الصفحات ١/٢٤٥ - ٢٣٥ - ٢٥١.

ومن الموسيقى إلى الخيال البصرى كانت النقلة إلى محاولة النفاذ إلى دقائق الشعر الجاهلى من خلال واحد من الشواهد المنتقاه فى سياق فصل كامل، شرح فى ثناياه مايقصده بالتخيل البصرى المطلوب فى قراءة الشعر الجاهلى، مطبقاً رويته على وصف الأعشى لأحد مجالس الشرب والطرب:

كان إبريقهم ظبى على شرف　　مفدّم بسبا الكتان مرثوم

حيث بدأ الفصل وانتهى بتحليل هذه الصورة بشكل مفصّل يؤخذ على المؤلف أنه أوحى للقارئ بتفردها المطلق، وكان الخيال البصرى كان قصراً على الأعشى تحديداً فى هذا المشهد دون بقية الشعر العربى. وهنا مأخذ منهجى فى الإيحاء بقصور الشواهد عن تأكيد أبعاد الظاهرة موضوع التحليل[1].

ثم أعقبه بدرس خاص حول طبيعة الحركة الحيوية فى الصورة، وفيها اقتصر من اختياراته عند مقطوعة لزهير، فجاء الفصل واحد المثال على غرار أطروحته السابقة. مما كان ينبغى أن يزداد تعميقاً حتى يصل إلى حد تأكيد الظاهرة التى يطمئن الدارس إلى استقراء شواهدها. خاصة أنه أمام إدعاء بتوافر تلك الوحدة الحيوية فلا أقل من أن يعد لها عدته من خلال رصيد انتقائى كاف لتأكيده، وأحسبه - هنا على الأقل - قد أحال الاستثناء إلى قاعدة بشكل غير دقيق.

ثم امتد بالصورة إلى منطق القصيدة ككل، وعندئذ طالب الناقد أن يعايش الحياة الجاهلية بسمعه وبصره[*]، وراح يطبق مطلبه بأن يستجلى الظواهر من خلال إعمال مجمل حواسه، قاصداً من وراء ذلك إلى إنصاف الشاعر القديم بعد استيعاب مرماه الإبداعى، فبدا متدرجاً عبر دعوته الأسلوبية الصريحة منذ البدء بمستوى المسموعات، سواء منها موسيقى الإطار، أو موسيقى الحشو، أو موسيقى التراكيب، لينطلق منها إلى مستوى الملموسات وأساليب التعبير عن الحركة، بما فى ذلك من المقابلات السياقية

(١) الشعر الجاهلى / ١٠٩، ١١٢.

(*) ولا يخفى علينا هنا أنه قارب أصحاب المحاكاة فى هذا الطرح، الذى بدا غريباً على التحليل النصى الذى مال إليه على مدار الدراسة.

والمعنوية، إلى توقف خاص عند مستوى المرئيات وتحليل الصور الشعرية، إلى تأمل فى ثنايا المعالجة للهيكل الداخلى للكلام، سواء فى ذلك طبائع التراكيب، أو توزيع المفردات بين التقديم والتأخير، والحذف والذكر، وانتقاء التعابير والأساليب الإنشائية وغيرها، فإذا بالنويهى تشغله دقة الأسلوبيين - وإن لم يعلن صراحة عن الأخذ بمناهجهم - ولكنه راح يدعو إلى الاقتراب من مقوماتها، مع إضافة ما أضافه إليها من مؤثرات خارجية، استكمل بها مقومات المنهج التكاملى الذى تبناه ودعا إليه فى شكل خُطىً محددة تبدأ من إقناعنا باستحقاق النص المنتقى، وجدارته بالتحليل، لينتهى إلى تحليل السمات، وتحديد الخصائص التى اتسم بها أسلوب المبدع، دون اتكاء على المنهج الإحصائى الذى قد يحرص عليه الأسلوبيون باعتباره خصيصة من خصائص المنهج وجزءاً لايكاد ينفصم عن آلياته، ولكن الأمر يختلف هنا حيث يحكمه منطق الانتقاء وإطراد الشواهد، مما يقود - بدوره - إلى الحكم على الظاهرة والإعلان عن قسماتها وخصائصها من خلال مجمل الشواهد الدالة عليها، أو الناطقة بها تصريحاً أو إيحاءً.

•••

(٢) الموقف من التقويم

وغالباً مايأتى التقويم لديه عقب المستوى التحليلى المفصل. والمفصل جداً. حين يتوقف طويلاً عنده، ويطمئن تماماً إلى منهج توصيله للقارئ الذى عايشه معه كثيراً، وأسرف فى مخاطبته بين أمر نهى ورجاء أحياناً وبين سخرية واستفزاز أحياناً أخرى. مما تناثر فى ثنايا المعالجة النصية، وفى كل الأحوال يمكن أن نستخلص من منهجه فى التقويم النقاط الآتية:

- غلبة التحليل والتعليل والاستقراء والاستنباط، والإشادة بكل هذا. من جانبه. بين السطور مباشرة أو إيحاء، مع البحث الدائم عن منهج استدلالى صحيح، خصوصاً حين ينصرف الأمر إلى الصور الملبسة أو المشاهد الغامضة، تلك التى يقف أمامها طويلاً، ويستوقف معه جمهور قرائه (فأنصت الآن إلى جرس الحروف وإيقاع المقاطع تجد البيت يكاد ينطق بمضمونه، وهو. أى علقمة. يريد أن يمتعنا ويثيرنا بهذه التجربة كما أمتعته وأثارته، فعليها سيحبس الآن كل مقدراته الفكرية والعاطفية وقصوى إجادته الشعرية، ليقدم لنا قطعة فنية من أدق مانجد فى الشعر الجاهلى، بل هى تستحق أن تكون مفخرة للشعر العربى كله)[1].

ولايخفى هنا منطق المبالغة فى إطار إصدار الأحكام بهذا الشكل المطلق الذى سبق أن آخذ أسلافه على تناول أشباهه فى أحكامهم التى أعلن ضيقه بها وبهم.

- الميل إلى نقد الآخرين، وهو مايمتد عنده توزعاً بين القدماء والمحدثين ممن حولوا الصورة إلى غير اتجاهها الصحيح، مع ضرورة استمرارية البحث عن منهج أكثر دقة وعمقاً، والاعتراف الدائم بأن أساس هذا المنهج هو الاستقصاء، وأن محوره يقوم على مزيد من التروى والأناة، وإن وقع فى شباك المغالاة التى حاول أن ينفيها عن نفسه «بل لا نخالنا مسرفين إذا ادعينا أنه فى بعض هذه الأبيات بلغ مدى الإتقان البيانى الذى لامرتقى وراءه لنظم شعرى»[2].

---

(١) ولعل الدكتور الطرابلسى قد حقق إنجازاً أسلوبياً متميزاً جامعاً لكل هذه المعطيات عبر دراسته الذائعة حول خصائص الأسلوب فى الشوقيات.

(٢) الشعر الجاهلى ١/ ٢٥٤.

• الجنوح إلى إطلاق الأحكام أحياناً بما قد يقع فيها من عمومية، وإن ظل - فى معظمها - حريصاً على مراجعة النفس قبل إصدار الحكم، فهى تمثل استثناء لا قاعدة، وربما كانت القاعدة الغالبة أكثر انتشاراً فى ميله إلى الاستطراد حول بعض الجزئيات التى اشتد انشغاله بها، خاصة منها ماأداره حول الموسيقى والجرس والتنغيم وإيقاع المقاطع.

• أما عن منهجه فى المناقشة فيبدأ من حد الإبانة عن الخطأ، وتلمس مواضعه بدقة، والمؤاخذة بقسوة غير مقبولة أحياناً، مع جدته فى البحث عن البدائل، على غرار ماصنعه حول مؤاخذته للقدماء على تقصيرهم فى تناول بعض القضايا النقدية المهمة (اللفظ والمعنى وغيرها)[1]. أو الاستدراك الذى آثر طرحه حول بعض رؤى النقد القديم، أو حتى بعض إشكاليات النقد الغربى التى لم يقتنع بها[2]، وقد يصل الحكم لديه إلى حد الرفض، كما رأيناه فى موقفه من نظرية الفن للفن «ووجدنا من يقول أن الفن هو إطلاق الروح من سجن الواقع، وهم المؤمنون بمذهب الفن للفن وحده حتى فصلوا فصلاً تاماً بين التجربة الفنية والتجربة الحيوية المعاشة، ثم يقتبس نصاً يجعله معرضاً للهجوم على أصحاب هذا الاتجاه: قال أحدهم «لكى نقدر عملاً فنياً لانحتاج إلى أن نستمد أى شئ من الحياة، ولانحتاج إلى أى معرفة بأفكارها ومشاغلها، ولا أى خبرة بعواطفها»[3] ومن الطريف لديه أنه بدلا من الإحالة إلى مصدر الاقتباس موضع الهجوم آثر نفسه بالإشارة إلى كتابه «طبيعة الفن ومسئولية الفنان».

وكذا مابدا من رفضه الصريح لنظرية الأجناس، وهذه أيضاً حقيقة مهمة تعنينا فى الرد على كل متعصب يدعى أن السبب هو تفوق سلالى لجنس على جنس، إذ الأمر لايزيد على المؤثرات البيئية والزمانية وفعلها فى تكوين العقلية لشعب من الشعوب، فحين تتغير هذه المؤثرات على مدى

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٢٥٥.

(٢) نفسه ١/٣٦٦، «.. فضلا عن تقصيرهم فى الالتفات إلى القيمة العاطفية والفنية الصحيحة للشعر الذى يشرحونه..».

(٣) نفسه ١/٢٥٧ - ٤٢٥.

التطور التاريخى للشعب تتطور صفاته العقلية، وتتسع إمكانات عبقريته الفنية[1]. وهو مايمتد أيضاً عبر مناقشاته للباحثين[2]، وعندئذ قد يرشح وسطية الأحكام، وينتصر - أحياناً - لموضوعية المناقشة[3]، أو يميل - أحيانا أخرى - إلى ترجيح الانطباعية التى قد يتخذها حقا مكتسباً (ولا أكتم قرائى أن زهيراً هو أحب شعراء الجاهلية إلى قلبى لأسباب متعددة.... لكنى أؤثر زهيراً لأسباب أخرى فنية.... نحن إذاً لا نجعل الحكم الأخلاقى الاجتماعى هو حكمنا الأول على الإنتاج الفنى، نعنى بهذا أننا لانطبق هذا المقياس للتمييز بين الفن وغير الفن، لكننا نطبقه لتحديد مرتبة الإنتاج المعين بين مراتب الفن المتصاعدة»[4].

وربما - فى مقابل هذا كله - تجلى شىء من قسوته النقدية بلا تحفظ ولا مواراة فى إصدار بعض أحكامه بصراحته المعهودة وصرامته وحدته البارزة فى بعض صياغاته (وليس بين فنون الشعر العربى فن طرأ عليه من التبدل والانحطاط ماطرأ على فن المديح، وليس بين هذه الفنون جميعاً ماينفر منه ذوقنا الحديث كما ينفر من هذا الفن الذى تلبس بالمداهنة والملق والكذب والنفاق والاصطناع الأدائى والتكلف التعبيرى حتى صار السُبة الأولى فى جبين تراثنا العظيم) (والسُبة الثانية هى الهجاء المفحش)[5] ولاشك أن الصرامة والحدة هنا تبدو غير مقبولتين، فلم يبعد النويهى عن منهج الأصمعى حين اتهم الشعر الإسلامى بالضعف والليونة، ولم يضع تصوراً نقدياً واضحاً يكشف عن مفهومه لأى من المصطلحين، كذلك صنع الدكتور النويهى حين ألقى بالاتهامات هنا بشكل غير مقنع علمياً حيث حكَّم المنطق الأخلاقى فى إصدار الحكم النقدى، وهو تناقض وقع فيه، ثم عاد فوقع فيه مرة أخرى حين جعل فى المدح السُبة الأولى وفن الهجاء المفحش السُبة الثانية!!

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٣٩٤.

(٢) نفسه ١/٣٩٢.

(٣) نفسه ٢/٥٧، «... تنافى الرأى الذى أدلى به الدكتور طه حسين أدعى...».

(٤) نفسه ١/٣٣٢، «... نجد لأستاذنا.. يكذب به هذه الصورة الشائعة فيتطرف فى النقيض».

(٥) نفسه ٢/٦٤٦.

وربما مال - أيضاً - إلى تسجيل موقفه النظرى العام من الحكم الشخصى وقضية الإفراط فى تحكيم الذوق الشخصى، وهو هنا يلتقى مع الدكتور ناصف حين يعتبر الاحتفال بالأثر العاطفى للنص الأدبى أولى بأن يدرج تحت ماأسماه بالدراسة الأدبية[1].

وكذا كان لقاؤه معه حول رفض المنهج التاريخى الذى ينافى مايخضع له فى النقد الذاتى، خاصة حين رأى المنهج التاريخى الذى دعا إليه الرواد، وقد أدى بطريق غير مباشر إلى سيادة الطريقة التأثرية، وكلاهما قد أدرك دور الدكتور طه حسين فى خدمة ذلك النقد التأثرى، فقد أدرك الدكتور طه أن طبيعة النص أو لبابه ليس فى يد المؤرخ، فإذا أردنا بلوغ هذا اللباب فليس أمامنا إلا دعم المنهج التأثرى، ثم ينهى حواره بإطلاق (زعيم التأثرية) على الدكتور طه حسين.

وربما تعلق الأمر بدعم عملية حواراته بعدد من التساؤلات وطرح الإجابة عنها، مما قد يدعم عملية التحليل ذاتها بسيل متدفق من تلك التساؤلات التى أصبحت سمتا عاماً مميزاً للدراسة، يصعب على القارئ أن يحدد لها مواضع لكثرتها وإسراف الباحث فى توظيفها وتوجيهها.

ولانكاد نستشعر عنده ضروباً من التناقض المنهجى إلا فى قليل من المواقف على غرار مازعمه حول إمكانية أن نقبل كل قسم من القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة، أو قصيدة منفردة لها جمالها الخاص وهدفها القائم بذاته!! وهو ماسنعود إلى رصده فى ميزان نقد نقد النويهى فى الفصل الأخير.

ثم يبقى محسوباً عليه افتراضه قبول كثافة المصطلحات المعاصرة، خاصة منها كثرة المفردات العامية، دون أن يعبأ كثيراً بما يمكن للمتلقى أن يصدره من أحكام أيضاً حين يعلن رفضه لهذه أو تلك، مما يصعب - أيضاً - رصد مواضعها - حيث انتشرت - بشكل مكثف - على مدار فصول الدراسة وموضوعاتها طولا وعرضاً، وهو مايستحق التأمل ثم الرفض، وقد سبق أن ووجه الدكتور النويهى بهذا الرفض وحاول الرد عليه على استحياء شديد

---

(١) الشعر الجاهلى ٢/٦١٧.

بين سطور الكتاب، فثمة بون شاسع بين فصحى الجاهلية التي يبني على أساسها درسه التحليلي، وبين انزلاقه إلى العامية المصرية في صور غير مقبولة في كثير من الأحوال.

•••

هكذا صرح الدكتور النويهى باقتناعه بتطبيق جوانب كثيرة من رؤية ت. س. إليوت حول نظرية الخلق الفنى، سواء فى ذلك مانص عليه فى ثنايا حواره حول الموروثات والمواهب الفردية، أو حتى حول فكرة المعادل الموضوعى، أو حول منطق الصدق الفنية، أو موضوعات الشعر ولغته، أو رفض سطحية الناقد ومؤاخذته عليها[1].

ثم كانت له وقفته الطويلة والصريحة حول القصيدة الجاهلية باعتبارها إبداعاً خاصاً، يفترض منه - بوصفه ناقداً - أن يحلله داخلياً، بدءاً - كما رأينا - من عناصر الموسيقى - على تعددها الدقيق - إلى إعادة توظيف الوسائل البلاغية والخيال البصرى، وحركة الصورة وحيويتها، قبل الانتقال التالى إلى العناصر الخارجية بين موضوعات التجارب والقيم، والطبيعة وفلسفة الوجود والعدم، وغيرها من رؤى الجاهلى ومواقفه الكونية، على أنه بدا حذراً حين انتقد التمادى فى مذهب الفن للفن[2]، خاصة حين رأى المذهب لايصدق على الشعر العربى القديم عامة، والجاهلى منه بخاصة، ولكن هذا - على حد تعبيره - لايضير شعرنا شيئاً، بل عساه أن يكون له ميزة.

ومن ثم امتد لديه الحذر المنهجى، فتجاوز به حد التحليل الداخلى للنص، إلى محاولة استكشاف القاسم المشترك الذى يطرح نفسه بين شعراء المرحلة، ثم التوقف عند ظواهر التميز الفردى لكل شاعر، بل حتى لكل نص على حدة، وهو ماطبقه عبر دراستيه التطبيقيتين حول بشار وأبى نواس، حيث رأى أن الخبرات ليست شخصية فهى لاتنبع من ذاتية الشاعر، بل هى موضوعية تنم عن التحام الشعور باللاشعور (وهو نفسه منطق إليوت[3]) ففى تحليله لنفسية إبى نواس قال: «إن الخمر قدمت لأبى نواس تعويضاً عن أمه التى حرم حنانها فى وقت مبكر من طفولته حينما تزوجت غير أبيه[4]».

---

(١) قضية الشعر الجديد ص ١٦.

(٢) الشعر الجاهلى ١/٢٩٤.

(٣) أنظر فائق متى، إليوت ص ٢٢.

(٤) نفسية أبى نواس، النويهى، ١١٤.

وللدكتور ناصف تعليق على هذا المنهج يبرزه قوله: «فالتبصر الجمالى يتجه نحو الموضوع»[1] ولعله يعنى على أصحاب هذا الاتجاه انشغالهم عن جماليات النص بموضوعه أو تاريخه أو ترجمة حياة صاحبه أو أخباره.

ومن هنا جاء الشعر عند النويهى - من وجهة نظر ناصف الناقدة له - وثيقة مهمة على أن أبا نواس أحب الخمر حبا جما، وليس للشعر إذاً وجود متميز عن هذا الحب.

وهو يؤاخذ النقاد على العناية البالغة بالصدق، مما قد يصرفهم عن تحليل الشعر ذاته، وخيل إلى كثيرين أن أمور الصدق ألصق بالشعر من توضيح العمل توضيحاً مستقلاً[2].

ومع هذه المؤاخذة يتردد الدكتور ناصف بين المواقف، خاصة حين يرفض أن تكون مهمة الناقد أن ينظر إلى الشعر لكى ينتهى إلى الشاعر، أو أن ينقل العمل من دائرة الفن إلى دائرة الحياة، ذلك أن للعمل الفنى هوية مستقلة، ثم يعود ليقول: حقا إن الشعر قد ينبع من تجربة حقيقية، ولكن الشاعر يحرف هذه التجربة ويعدلها[3].

ثم توقف الدكتور النويهى طويلاً عند المعادل الموضوعى الذى شغله فيه إسقاط تجارب المرحلة لواقعهم النفسى فى سياق النسيب، أو تصوير الناقة، أو الظليم أو حمار الوحش، وهو مادفعه دفعاً إلى التوقف عند خصوصية بعض الموضوعات الشعرية، خاصة منها ماطرحه فى سياق الجزء الثانى من الدراسة، تحت عدة مسميات انفعالية موزعة بين الغضب والحماسة، أو هدوء المشيب، ووداع الشباب، وقصة الصيد، والمعادل الموضوعى بين الحصان الكريم والإنسان الكريم، ودقائق التنغيم الصوتى فى الحزن، أو الرثاء، ودقائق التصوير الحركى فى محاولة العزاء، أو اللغة الحية فى مشاجرات زوجية، أو الجد الهازل، أو الهزل الجاد، وفى كل من هذه المحاور لم يتخل الدرس - ولو قليلا - عن الانطلاقة الفنية الخاصة التى أخذ بها ضمن

(١) دراسة الأدب العربى ص ١٥١.
(٢) نفسه ٢١٩.
(٣) نفسه ص ٢٢٥.

إجراءات التحليل الداخلى للنص. فبدا كل عنوان انفعالى مرهونا بموقف تحليلى معمّق، منذ ربط الحيوية (التى رشحها) بحديث النسيب، إلى الناقة والظليم، إلى معاودة استكشاف التنغيم الصوتى فى فصل الحزن (الرثاء)، إلى دقائق التصوير الحركى فى مصارع الحيوان والإنسان، إلى اللغة الحية والتجارب اليومية فى (مشاجرة زوجية)، إلى النبرة الحية موزعة بين الانفعال الحقيقى والانفعال المصطنع فى الفصل الأخير.

وهكذا ظل الناقد مشغولا باصطناع المزاوجة المنهجية الدقيقة بين رؤيته للنص من الداخل من خلال تعمقه فى تحليل جمالياته، باعتباره خلقاً فنيًا، وبين محاولاته الامتداد إلى خارجه بغية الوقوف على طبائع التجارب، وخصائص المواقف التى انطلق منها مبدعوه القدماء حين صدروا عن واقعهم، سواء حين عاشوه أو حتى حين تمثلوه فأجادوا معايشته، كما أجادوا تمثله.

ولعل انشغاله بالإلمام بهذه المزاوجة وعدم التخلى عنها هو مادعاه إلى مزيد من الإطناب والإطالة التى تعد سمتاً غالبا على الدراسة، حتى غلبت نزعة المحاضر والمتحدث على لغة الكاتب أو الباحث أكثر من أى سمت آخر، وأحسب هذا محسوباً عليه، لأننا أمام كتاب نقرؤه، ولسنا مجرد متلقين فى قاعة محاضرات بين يدى الأستاذ الذى تدهشهم لغته وتجذبهم مطارحاته ومزاحه.

والحق أنه بدا محاوراً تراثيًا متميزاً، واعياً بما وراء المفردات القديمة من معان وشروح، كما تجلى مزيد من وعيه بما وراء الشروح القديمة من مفاهيم دأب على البحث وراءها حتى اطمأن إلى ماصح منها، وعندئذ بدأت انطلاقة النقد النصى بقدر واضح من صرامة المنهج الغربى وحدته التى لم يشأ أن يحيد عنها، ولا أن يتهاون فى تطبيقها، ولا أن يتنازل عنها إلا فى غمار تحليل التجارب التى أدهشته فاستوقفته طويلاً أمام أبعادها وتفاصيلها لينقل دهشته إلى قرائه دائماً.

وتبقى الخلاصة هنا مرتهنة بالقضايا التحليلية التى أثارتها دراسة الدكتور النويهى على النحو الذى استوقفنا عبر هذه المحاولة القرائية:

• فهى قضايا منهجية تحكى فصلا من فصول اجتهاد الدارسين فى حقول الشعر العربى القديم منذ أقدم عصوره، وأدق صوره، مما يستحق التأمل ويستدعى المراجعة ويتطلب التحليل، وتحديد الأركان والمقومات ورصد المواقف الجزئية المفصلة التى صدر عنها الباحث بهذا العمق وذلك التميز.

• وهى قضايا نقدية جنح إلى الإشارة إليها - نظريًا - أثناء التناول وفى ثنايا المعالجة، وإن ظل الجانب التطبيقى لديه هو الأساس فى صياغتها، سواء فى ذلك ماكان من التوقف عند البنية الداخلية للنص، أو حتى الامتداد إلى استكشاف علاقاته الخارجية بما حوله ومن حوله.

• ثم قضايا تاريخية مازالت لها أدوارها فى استكناه حياة شعراء المرحلة، وكشف دوافعهم النفسية التى حدت إلى هذا الضرب الخاص من ضروب الإبداع ربطاً بالظواهر التاريخية ذاتها[1].

• ثم قضايا فنية ترتبط - أصلاً - بمنطق التحليل، وكيفية دخول الباحث إلى النص مسلحاً بمجموعة من الأدوات المهيئة للتلقى مع أصواته وحروفه، ثم مفرداته وتراكيبه، ثم صوره وتقاريره ومعماره الفنى بوجه عام.

• وأخيراً قضايا معيارية أساسها التحكم والسيطرة على أدوات الباحث مما يعكسه تمكنه من توجهها بشكل دقيق إلى استكشاف كل مقومات النص موضوع الدراسة، وهو مايمتد لديه إلى حد الموازنة بين المقاييس[2]، أو طرح المقارنات المساعدة[3]، أو الوقوف أحياناً فى مفترق الطرق من قبيل الاسترشاد ومحاسبة النفس، أو إرشاد القارئ للإدلاء فى عملية القراءة ذاتها، ليصبح شريكاً له فى نقده.

• • •

(١) الشعر الجاهلى ٢/٥٥٦ ، حوار تايخى طويل حول الأعراب وحضارة الحيرة، مما ساعده على فهم بعض الأبيات الغامضة...».

(٢) نفسه ٢/٥٦٩، «إذا قسمنا البحرين بالمقياس الحديث.. فإذا رجعنا إلى المقياس القديم...».

(٢) نفسه ٢/٦٠٢، «كما اتخذ مثلا من قصة الصيد الإنجليزية...».

نقد المنهج

(١) الإيجابيـــات.

(٢) خلاصـة الرؤيـة.

(١) الإيجابيات

تكررت بدايات المنهج وارتقت نهاياته عند الدكتور النويهى من مطلب الوقوف طويلا عند قراءة النص، وضرورة بذل الجهد وكد الذهن وراء أبعاد اللفظة المفردة، وتحليل معناها فى إطار النسق والتركيب، والأخذ بتعدد الروايات، مما قد يتطلب استغراقاً خاصًا فى مراجعة المصادر القديمة لفهم الروايات أولا، على مافيه من عناء ورهق، ثم تحليل ماوراء كل منها من دلالات ترتبط بمجمل ملابساتها التاريخية التى يرفض تهميشها على طريقة معظم الأسلوبيين، بل يعتد بالتحليل اللغوى ليمتد إلى استجلاء ماوراءه من الأبعاد النفسية والقيم الجمالية، بغية الوصول إلى استكشاف واضح لطبيعة المرحلة وأبرز قسماتها، ثم الانتهاء إلى اختيار مسئول واعٍ لأدق المرويات التى يتطلبها السياق التحليلى المستهدف من الدرس بوجه عام[١]، حيث يجنح فى تحليله المعمق إلى تأمل البعد القبلى العنصرى مستخدماً المعجم والدلالة اللغوية[*]، مع عودة فى ثنايا التطبيق إلى رفض النقاء السلالى، ثم تحليل أبعاد الصراع القبلى.. إلخ[٢].

وينتقل المنهج القرائى لديه إلى مزيد من الاستطراد حول ماشغل به الباحث من مشكلات نقدية خاصة جلاها النص، وكشفتها طبيعة الدرس على غرار ماسلكه - مثلا - مع مسألة التكرار بدءاً من انشغاله بدلالاته، (وتأمل فى الحلاوة المضاعفة لاسمها الرشيق حين يكرره للمرة الثالثة، ويكرره مرخماً للمرة الثانية، وهو بصدد تحليل قول الحادرة:

فسُمىَّ ما يدريك أن رُبَ فتية   باكرت لذتهم بأدكن مُترع

فيحدث تآلفاً موسيقيا بين أقسام القصيدة يساعدنا على تحمل انتقاله من موضوع إلى موضوع.. إلخ » إلى تفسيره لما وراء تلك الدلالات، إلى إعادة النظر فى توظيفه صوتيًا أو معنويًا، فما حاجته إلى هذا التكرار والشعر

(١) الشعر الجاهلى ٣١٢/١، على أننا فى مجال النقد الأدبى يجب أن نحاول - وإن تكن محاولة صعبة - أن نفرق بين حكمنا الشخصى على ذوقه الشخصى وبين تقديرنا له كشاعر ذى مقدرة فنية».

(*) وهنا يظل من حق المعاجم العربية أن ترد لها اعتبارها الذى مسه النويهى حين ادعى قصورها من منطلق وقوف مادتها عند حدود عصرها، والحق أنه قد أكثر من الاستعانة بها شأنه فى ذلك شأن دارسى العصر الجاهلى، وأحسبه قد رد على اتهامه بنفسه من خلال تلك الاستعانة.

(٢) نفسه ٢٤٤/١، ٢٤٥، «أقصد تحليل البيت رقم ١٢ تفصيلا على وجه التخصيص.

الجاهلى قائم على ما ادعينا من الإيجاز الشديد.... »[1].

وفى سياق آخر « فهى إذا كررت بمهارة واقتصاد وبلا إسراف وكانت هناك حاجة قوية إلى تكرارها يكون لها أثر فنى مضاعف يزيد على أثرها حين وردت أول مرة إذ تزيد السامع انتباها إلى قيمتها الصوتية فى ذاتها، وإلى أهميتها فى التنفيس عن العاطفة المرددة ودورها العضوى فى الربط بين فقرات البناء الموسيقى الشامل، وهو بصدد تحليل بيت أبى ذؤيب:

أودى بنى وأعقبونى غصة   بعد الرقاد وعبرة لاتقلع[2]

ومثل هذا الاستطراد قد شغله من قبل فى سياق المعالجة الموسيقية للشعر على أكثر من مستوى[3]. وكذا كان التوقف عند حسن النسق باعتباره ظاهرة موسيقية متميزة، ومثله كان تأمله لطول الجملة أحياناً، وقصرها أخرى أو غلبة الأداء الفعلى فيها أو الأداء الاسمى أحيانا سواها، أو حتى استخدام الحروف بطرق معينة من حيث وفرتها أو ندرتها، أو ترتيب أجزاء الجملة، أو. بمعنى أدق. التركيز على الخطاب الأدبى من منظور لغوى أسلوبى.

ثم كانت معاودة تأمل صورة الجرس والتنغيم وإيقاع المقاطع، والانشغال العاطفى بعطاء الفقرات الموسيقية التى تردد العاطفة وتتجاوب مع الشجى[4].. ومثلها كانت حواراته المتكررة حول البحر الشعرى والتشبيهات، حيث يجتهد فى البحث عن أصل التشبيه عند زهير، وكيف استغله استغلال البارع المتقن، ومدى حركته وحيويته.. مع مقارنة أبيات زهير بأبيات علقمة، وتفضيل أبيات زهير لمزيد حيويتها، ودقة حركاتها المفصلة، مع الاحتفاظ لعلقمة بالسبق فى صياغة التشبيه...[5].

وكذا كان ماتكرر لديه من تعدد محاولات ربط الموسيقى بالعاطفة، وعلى المنهج نفسه القرائى. أو قريباً منه. جاءت موازناته الفنية على أساس من

(١) الشعر الجاهلى ١/١٦٧..

(٢) نفسه١/٢٦٠ - ٢٨٠، « التآلف الموسيقى.. كيف ينتج التكرار تقسيماً موسيقيا رائعاً.... ».

(٣) نفسه ١/١٦٧ - ٦٧٥، « فما حاجته إلى هذا التكرار... هناك حاجة فنية قوية إلى التكرار.. ».

(٤) نفسه ١/٣٦٩، « إذ ينقسم إلى فقرتين موسيقيتين متساويتين ترددان العاطفة وتتجاوب الشجى.... ».

(٥) نفسه ١/٣١٢.

تأمل الصورة، وتحليل مصادرها وتشكيلها ووظائفها، وأيضا كان حرصه على المماثلة والمعاصرة فى الإشارة إلى نظائرها، وإن ظل من حقنا التحفظ على البحث عن نظائر للتجارب من خلال المساقات العامية المعاصرة، والمواقف الشخصية التى يفقد فيها البحث جديته فيقترب من درجة الدعابة والهزل أحياناً، وكأنما قصد بذلك إلى الترويح عن نفسه أو قارئه فحسب[1].

ومثل ذلك - أيضا - كان مطلبه فى منهج التحليل والاستقراء وتقعيد الأصول، والدعوة إلى تعميق البحث انطلاقا من منهج استدلالى صحيح، يبدأ من مؤاخذة الآخرين على نحو ماناقش به أستاذه طه حسين، حيث اتهمه بأنه أراد هدم الصورة الشائعة عن كرم العرب فلم ينتبه (أى الدكتور طه) إلى أنه وقع فى الخطأ نفسه الذى وقع فيه من يرسمونها، فأخطأ الدلالة الصحيحة التى يدلها الشعر الجاهلى.. فالشعر الجاهلى يرسم للعرب الجاهليين صورة الكرم التام إلا إذا أخطأنا الاستنباط، وغفلنا عن دلالة الكلام، إلا إذا كانت معرفتنا بالشعر الجاهلى معرفة محدودة، وهذا الخطأ لايقوم حجة على الشعر الجاهلى نفسه... »[2].

مع ربط الاستقراء بالعديد من الشواهد[3]، ومعه حرص دائب على استجلاب المزيد من تلك الشواهد بما يؤكد مصداقية الظاهرة، ويطمئن القارئ - أصلا - إلى مستوى اعتبارها ظاهرة قابلة لأن يدور حولها الدرس، وتصدر الأحكام[4]، وقريباً من هذا المنهج واستكمالاً له برزت مواقفه الخاصة تجاه الظاهرة المكتشفة، فبدا شديد الحنو عليها، حريصاً على الإشارة إليها، كلما سنحت له فرصة تلك الإشارة، أو التركيز حولها، وبيان قيمتها على نحو ما أبرزه حول:

• الكلمة المفتاح : التى عرفها بأنها أهم كلمة فى البيت وهى المفتاح إلى القصة كلها[5] وتكاد تتوازى لديه - اصطلاحاً - مع ماتبناه الدكتور ناصف من

---

(١) الشعر الجاهلى ١/٢٣١. « وعلى معلم الأدب أن يذكر تلامذته بتجربة مماثلة من حياتهم الشخصية.

(٢) نفسه ١/٢٣٣ - ٢٥٧.

(٣) نفسه ١/٣٨٥، « هذه ملاحظات استخرجناها من دراسة استقرائية متمثلة لمئات الشواهد... ».

(٤) نفسه ١/٤٢١، « استجلاب كثرة من الشواهد على قضية الموت... ».

(٥) نفسه١/٣٤٨، « وهى أهم كلمة فى البيت. بل هى المفتاح إلى القصة كلها.. ».

المعنى المفتاح، حيث يجعل من قول امرئ القيس (كبير أناس فى بجاد مزمل) مفتاحاً للمعنى[1]، وكذلك كان موقفه مع قصصية الشعر، (تحليل أبعاد الأداء الفنى بوسائل الشعر الصحيحة، مما يحتاج إلى مجهود فى تفهم ألفاظه وتراكيبه) ولاينسى ـ كعادته ـ أن يحمل القدماء تبعه التقصير بعجزهم عن تتبع أحداث القصة المتتالية مما صرفهم عن التفسير الصحيح...)[2].

وعندئذ شغله الاجتهاد فى تحديد زمن القصة فى المساق الشعرى[3]، ثم كان موقفه فى تحليل أبعاد الوحدة النفسية[4]، أو تحديد طبيعة «الوحدة الحيوية» مع تعدد صور المصطلح ودلالته موزعاً بين وحدة فنية وعضوية ومعنوية ونفسية وحيوية أيضا، حيث تعددت صور سعيه وراء الأثر الجمالى الذى تتركه القصيدة على قارئها، ومايقوم عليه هذا المفهوم من وحدة عضوية، أى انسجام الأجزاء التى ركب منها الشاعر بناءه العام للقصيدة، ونمو هذه الأجزاء وتطور بعضها من بعض.. ثم وحدة الباعث أو الدافع إلى نظم القصيدة.. فللقصيدة وحدتها العضوية ووحدتها الفنية (الأولى فى البناء، والثانية فى الأثر) وهناك وحدة الوزن والقافية، أو وحدة الشكل العروضى للقصيدة (وهى الوحدة الشكلية الخارجية)[5].

وانطلاقا من حب مخالفة الآخر، وإحساساً منه بخصوصية الذات يقول: (نحن إذاً نود أن نضع مقياسا مختلفاً للوحدة التى يحق لنا أن نطلبها من شعرنا القديم، ولانسميها «الوحدة الفنية» أو «الوحدة العضوية» كما سماها أستاذنا طه حسين. بل نسميها «الوحدة الحيوية» وليس اقتراحنا لهذه التسمية المختلفة صادرا عن الرغبة فى ابتكار تسميات جديدة...»[6]،

---

(١) دراسة الأدب العربى ص ٢٤٦.

(٢) الشعر الجاهلى ١/ ٢٤٧، «لم يعنوا بتتبع أحداث القصة المتتالية، وحصروا اهتمامهم على تفسير كل بيت بمفرده».

(٣) نفسه ١/ ٢٥٠، «وبهذا نحدد زمن القصة فنقول...».

(٤) نفسه ٢/ ٤٣٦ - ٤٣٧.

(٥) نفسه ٢/ ٤٤١.

(٦) نفسه ٢/ ٤٥٠، «لانسميها الوحدة الفنية، أو الوحدة العضوية، ولا الوحدة المعنوية، بل نسميها الوحدة الحيوية».

وإن بدا دفاعه عن جدة التسمية غير مقنع إلى مدى بعيد، بل ربما كان مؤشراً لما نفاه عن نفسه بالفعل.

ومن المعروف أن الدكتور ناصف قد سعى بدوره أيضاً إلى تحديد مفهوم الوحدة، وإن مال بها إلى مفهوم آخر رمزى له طابع الإيحاء غير المباشر[1].

وهكذا ظهرت تجليات فرضية القراءة من خلال ثقافته التراثية التى تتوقف طويلا عند أبعاد اللفظة بما تحمله من دلالات، ومايحيط بها أيضا من ملابسات تاريخية[2]، وعندئذ يبدو شغوفا - بحق - بمحاولة كشف المعانى الثانية، والتوقف عند الاستدعاءات الكامنة وراء الأداء اللغوى الظاهر[3]، مما يقترب - أيضا - من رؤية إليوت لطبيعة الصلة بين العمليات النقدية والإبداعية، خاصة حين يستعرض عمليات الانتقاء والصياغة والاختيار، جاعلا منها عمليات نقدية، بقدر ماهى عمليات إبداعية، ومن هنا تتأتى وظيفة النقد عنده متجاوزة حدود التعاريف والمفاهيم العامة وسرد النظريات والأسس المطلقة، مما قد يؤدى إلى إهمال العمل الفنى، فهو منهج يغلب عليه الجانب العملى أكثر من النظرى، مما يحتاج إلى خبرة عميقة ومران طويل.

ولعل هذا هو ماأكثر مالديه من صور الاستطراد حتى حول المفردات وإيحاءات الألفاظ، على غرار وقفته الطويلة حول كلمة «سميدع» لغرابتها علينا وعدم ألفة آذاننا لها، ربما نجد فى جرسها ثقلا.. وما أجمل افتتاحها بالسين وتوسطها بالياء واختتامها بالعين.. فإن موسيقية اللفظ ليست شيئاً منفصلا عن معناه، بل هى وحدة كاملة متكاملة بين صوته ومعناه الأول ومعانيه الثانية، واستدعاءاتها الكثيرة الفكرية والعاطفية التى تتداعى إلى ذاكرة مستعمليه ووجدانهم كلما نطقوا به... ثم انظر الآن فى هذا التصوير الفذ... ولكن أهذا كل ماعنى الشاعر بصورته هذه؟... إلخ»[4].

---

(١) دراسة الأدب العربى ص ٢٢٦.
(٢) نفسه ١/٢٤٤.
(٣) نفسه ١/٢٦٧، تحليل البيت رقم ٢٥».
(٤) الشعر الجاهلى ١/٢٨٤ - ٢٨٩.

ثم تجلى حرصه على بيان الألفاظ فى بنية الصورة، وتشكيل جمالياتها، مما يدفع - بالضرورة - إلى إقامة بعض الموازنات على أساس من الوعى بمقومات الصورة[1]، وربما دفعه تمكنه من أدوات الدرس - بهذا الشكل - أيضا إلى حد الدفاع عن المبدع، والاعتراف بحقه فى تجاوزه الأداء اللفظى الثابت، حتى فيما أوجزه من صيغ الأداء ومبررات الانتقاء[2]، ذلك أن الأداء الصوتى الذى رأيناه شاغله الأول بدأ يمتد إلى هذه الظاهرة المتعلقة بالاهتمام البالغ بالمفردات من هذه الزاوية الصوتية (وفى كل هذا التمحيص لدقائق الأداء الصوتى فى الأبيات.. لاننسى ربطها بما تحمله من المضمون)[3]، والوقوف عند ماوراءها من تراكيب وصيغ تصويرية عميقة الدلالة.

• • •

(١) الشعر الجاهلى ١/٣١٢.

(٢) نفسه ١/٤٢٠، من أن الوسائل اللفظية فى الشعر الصادق تأتى مرتبطة عضويًا مع ماتحمل من تفكير وما تنقل من انفعال».

(٣) نفسه ٢/٥٠٢.

(٢) خلاصة الرؤية

وتبقى من الظواهر المتميزة فى الدراسة أن الناقد يراجع نفسه، وينقد ذاته على مستوى الصياغة والأداء - على مستوى المنهج - ولكنه سرعان مايجد المبرر لكل مايطرحه، فإن اقتصر على نماذج من الشعر الجاهلى أشار إلى إمكانية فتح الباب لقيام دراسات أخرى العمق نفسه(*)، إذ ربما احتاج الأمر إلى فريق عمل لاستكمال أشباه دراسته التحليلية[1]، إذا ماانتجهت النوايا - ويجب أن يحدث هذا - إلى استقصاء تحليلى لمشروع متكامل يتناول إبداع العصر الجاهلى شعره ونثره على السواء.

.. وإذا أحس نقداً فى استخدامه للألفاظ العامية وجد التبرير فى قصده إلى إفهام القارئ الذى يملأ عليه ضميره، شأنه فى ذلك شأن المبدع من حيث الأهمية وأمانة التوصيل(**)، ولا مانع لديه - فى كل - من توظيف اللغة العصرية - ببساطة - فى حقول التحليل، خاصة أن آليات العصر قد اختلفت عن ذى قبل، وأن القارئ يدركها ويعى أبعادها، فإن استعمل الشريط السينمائى، أو التليفزيون أو الإنتاج أو الإخراج فلا تثريب عليه فى أى من ذلك[2].

وهو نفسه مابرَّر استطراده فى تفاصيل الاستعانة ببعض العلوم المساعدة على غرار ما استوقفه من التفسير العلمى للظواهر، كما فى المشهد التصويرى لنقيق الضفادع، لينتهى إلى رصد المفارقة بين الشاعر والعالم، وليصل إلى النتيجة التى توخاها من زيادة فهم الصورة لدى القارئ، وإدخاله فى سياق جوها العاطفى الصاخب فحسب، (أما كونها حيواناً «برمائى» فالمعنى العلمى الصحيح لهذه الكلمة ليس حيواناً يستطيع أن يعيش فى الماء

---

(١) نفسه ١/٤١٧.

(*) والحقيقة أن المؤسف فى دراساتنا العربية أنها توجهت فى معظمها إلى دراسة الشعر لا القصيدة. مما تمخض عن ندرة واضحة فى مثل هذه الدراسات النصية القليلة، وهو مايدفع إلى تحليل مناهجها أيا كانت سلبيات أصحابها، أو تناقضاتهم، فهذا - فى حد ذاته - نتيجة يحسن رصدها والاعتداد بها.

(**) وهنا تناقض تبدو الإشارة إليه ضرورة فليس من المنطقى أن يعلن الدارس انبهاره ودهشته بالشعر الجاهلى ثم يستخدم العامية والأمثال الشعبية والتعابير الدارجة مما يفسد ذلك الإعجاب. وربما أسقط من الاعتبار واجب الناقد فى الحفاظ على كرامة الفصحى التى هو من أهلها وحراسها.

(٢) نفسه ١/١٤٨.

وعلى البر كما يتوهم أكثرنا.. وكما يبدو أن الشراح القدماء قد توهموا.. بل الحيوان البرمائى الذى يمر فى نموه بمرحلتين مختلفتين مستقلتين.. هذه الحقيقة نعرفها من كتب علم الحيوان الميسرة لعامة القراء، كما تعرف من هذه الكتب أيضا حقائق أخرى عن الضفادع تعيننا على فهم أبيات زهير، والموسم الذى حدثت فيه القصة التى يرويها.. نعرف أن الضفادع.. فالضفادع التى يصفها زهير كانت... ليس معنى هذا أن السبب الوحيد الذى دفع الضفادع إلى الخروج... إلخ.

وهنا ننتقل من الناحية العلمية الخالصة بعد أن رأينا خطأ الشراح القدامى فيها إلى الناحية الفنية...[1].

ولا مانع لديه فى مثل هذا المسار العلمى من أن يعتمد على قصاصات من غرائب الطبيعة ينتزعها من كتب علم الحيوان انتزاعاً يضيف جديداً إلى حواراته مما يزيدها تفصيلا وتعميقاً وإقناعاً.

وله أن يدعو القارئ إلى المشاركة فى ذلك كما دعاه مراراً إلى ترديد الأبيات معه، والإكثار من قراءتها قراءة جاهرة، أو شحذ مخيلته النظرية فى رؤية مناظرها أو إرهاف السمع إلى إيقاعاتها وأنغامها.

ومع هذا لم يتحول الخطاب النقدى عنده إلى لغة علمية جافة، بقدر ما ظل فيه حريصاً على مطلب الوضوع الذى يشغله فيه أمر المتلقى، كى يكشف له الحقائق ويوضح أبعادها، ويعمق لديه الخبرة النقدية، فيصقل حساسيته، وينمى إحساسه بالجمال، ويزيده وعياً بوظيفة النقد والشعر على حد سواء[2].

ولاشك إنه نجح فى اصطناع إزدواجية هادئة وواعية بين الموروث والمناهج المعاصرة من خلال التجريب والتطبيق. فآتت المحاولة بعض ثمارها فى إنتاج معرفة جديدة بهذا الموروث، لأنها جاءت قراءة حوار لا استيعاب، أساسها محاولة الاكتشاف وإشراك القارئ مع الباحث، مما يجعل النص مفتوحاً يتقبل المزيد من القراءات المناظرة، أو حتى المناقضة، وفى كل مافيه

(١) نفسه ١٤٠/١.
(٢) نفسه ١٤٢/١.

من إثراء التحليل النصى والرؤية التكاملية للعمل.

وبذلك يستـمـر التـفـاعل بين النص والقـارئ طبـقـاً لنظريات التلقى بالمفهوم المعاصر، وعندئذ يلتقى الجناح اللسانى مع الجناح التاريخى، ويظل نظام الفن جـامـعـاً بين كل الأجنحـة، فـلا ندرى إلا أننا أمـام عـصـر النص ونظريات النص، وأبنيـة الخطاب الشعـرى، وتحليل ذلك الخطاب فى سـيـاق بيئتـه ولغتـه فى ضوء آليات عصرنا مع تمريره عبـر مفاهيمنا الجديدة فى آن واحد.

وربما كـان من سلبيـات الكتـاب مـاسبق أن عـرضنـا له فى ثنايا تفـاصيل المعالجة وإن جـاز لنا هنا الاكتـفـاء بمجـرد الإشارة إلى أبـرز النقـاط فى هذا الصدد بدءاً من ذلك الزهو الشـديد الذى جلاه البـاحث على مدار الدراسة، وحتى فى خاتمتها، سواء فى إحالاته إلى دراساته دون سواها، أو ماتبدى فى مواقفه التهكميـة السـاخرة من الآخرين ممن استخف برؤاهم وتحليلاتهم، سواء فى ذلك ماكان من أمر أعلام التراث الذين عمَّم عليهم أحكامه، فلم يكد يستثنى منهم حتى من ترك رصيداً واضحاً فى موجب النقد القديم مثل ابن طباطبا فى موقفه من قضيـة الوحدة العضوية، أو القاضى الجرجانى فى مـفـهـوم الصدق الأخـلاقـى والفنى، أو حـازم القـرطاجنى فى رؤاه النقـديـة المائزة، فكان تغييب الصورة الموجبـة للنقد القديم - حتى وإن بدت قليلة أو هزيلة - أمراً غير مقبول فى مساق هذه الدراسة على ضخامتها واتساعها.

ويظل منطق الإطالة دافعا إلى ملل القارئ فى معظم الأحوال إذا ماجنح المؤلف إلى رصد ذكريات شـخـصـيـة لا صلة بها بموضوع الدراسة إلا بشكل مفتعل، فنحن أمام درس نصى محدد المعالم، ولسنا أمام ترجمـة شخصيـة، ولاسيرة ذاتيـة لصاحبـه، مما قد يجرنا إلى رفض التجاوز الواضح فى هذا المضمار(*).

أما قسوة الأحكام النقـدية سواء منها ماأصاب القـدماء، أو مس أساتذته ومـعـاصـريه فـقـد أشـرنا إليـهـا مراراً فى ثنايا البـحث ومن حـقـنا أن نقـبل

(*) وهنا أيضاً ضرب من التناقض المنهجى بين ادعاء الناقد انشغاله التام بالنص ثم فراره منه إلى عالم ذكرياته مما يقطع على القارئ حبل التواصل مع مادته القرائية بشكل مبالغ فيه أحياناً.

الآخرين أو نرفض مقولاتهم كما يوجهنا اجتهادنا أو كما انتهى إليه اجتهادهم، ولكن يبقى من واجبنا أن نصدر عن قدر من الدقة والهدوء فى لوم الآخر أو مؤاخذته، وألا نصب عليه هجومنا بهذه الصور المفتعلة التى استساغها الدكتور النويهى فأكثر منها دون مراعاة لقواعد المخالفة أيا كانت صورتها ودرجتها، وتبقى ثالثة الأثافى شاخصة لكل قارئ يقدم على قراءة هذه الدراسة فى انصـــراف المؤلف إلى العاميـــة فى كثير مـــن الأحيان، وهو ما لا يتطلبه الدرس، ولا يضيف إليه شيئا ذا خطر، ولا هو ضرورة من ضروراته. ولا حتى فرضية من فرضياته، ولا يحل شيئا من مشكلاته، ولا أدرى فربما كان الإسراف فى العامية رد فعل لما وجه إلى الدكتور النويهى نفسه من هجوم ومؤاخذة. فدفعه العناد إلى تكثيف واضح لها فى كثير من فصول الدراسة(*).

ولكن هذه المآخذ تفقد تأثيرها أمام العطاء الفنى لتلك الدراسة التى فتح بها صاحبها بابا جديدا من أبواب توظيف النقد الجديد فى معالجة إبداع أقدم فترات أدبنا العربى، فامتدت قيمة الكتاب والمنهج بما يستحق الدراسة والتحليل، منذ تناول عددا من القصائد قليلاً حكمها عصر واحد وعدد من الشعراء محدود، تنوعت قرائحهم وأمزجتهم، مما دفع الدرس إلى التركيز على القصائد من حيث النواحى الفنية ـ أساسا ـ لإبراز جوانب الجمال فيها من وجهة بنائها الشعرى، مع احترام سياقها التاريخى، ولكن دون توقف عند تفسير ظواهر تاريخية، فلعل الجهد الأوفى يوجه إلى القصيدة فيؤتى ثماراً طيبة، خاصة حين يضع الناقد فى اعتباره ـ وهذا واجب غاب عن النويهى ـ أن نقاد الماضى كانت لهم مكانتهم ودورهم طبقا لسياق مراحلهم، وأن الشعر فى أى من عصوره وفى أى من موضوعاته لا يصح أن يوصف بالانحطاط ولا أن يوصف الناقد القديم بالتخلف والقصور المطلق، وكأننا نطالبه بأن يطل على ثقافة عصرنا قبل أن توجد، مما يبدو غير منطقى وغير مقبول.

(*) ولذلك نرجح أن لغة المحاضر قد سيطرت على الدراسة، وكان يحسن أن يختزلها حين أحال محاضراته إلى كتاب بهذه الضخامة (أكثر من تسعمائة صفحة) التى يظل من واجبنا الاعتراف بقيمتها فى الدرس الأدبى. لولا التجاوز فى مثل هذا الأداء الذى يسئ إليه.

ليس من حقنا أن ننكر قيمة الدراسة التاريخية والإلمام بعصر القصيدة من جميع النواحي الفكرية واللغوية والاجتماعية، وهو إلمام يفيدنا بالتأكيد في تذوق النص، ويعدنا لتفهم المرحلة الأدبية، ولكن على أن يظل التاريخ الأدبي وسيلة للاقتراب من النص، ثم يظل النص في حاجة إلى تحليل الأبنية والأسس الفنية، دون أن ينصرف إلى حد الخواطر الشخصية، أو التهويمات الذاتية التي قد تصرف الناقد عن التناول الموضوعي للنص الأدبي في أدق صوره وأخص مراحل إبداعه، ذلك أن إدعاء الموضوعية شيء والسعي وراء عالم الذكريات في كل إتجاه شيء آخر مختلف، فما هو ذاتي منها - ومعظمها كذلك - لايخدم ماهو موضوعي بشكل ما.

ولا يجب الانتهاء من نقد النقد النويهي إلا بعد العودة إلى أخطر تناقضاته المنهجية بين ما ادعاه من صيغ الوحدة الحيوية (على حد تعبيره وإصراره عليه) وبين دعوته إلى قسمه القصيدة وقبول كل قسم كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة(*)!

ومثل هذا التناقض ما تكرر من دعوته لمعلمي الأدب وكيف يقدمونه لطلابهم لنراه فجأة يتدخل في توجيه الشاعر قائلاً حيناً: لو استخدم هذا البحر لكان أفضل، وكأنه يذكرنا بمنطق بعض نقادنا القدماء - ممن كانوا موضع سخريته - من إملاء شروطهم على الشعراء سواء في اختيار ألفاظهم أو حتى معالجة صورهم.

.. وأخيراً قد لا نجد بأسا من التداخل المنهجي في ظلال التكاملية التي سعى الدكتور النويهي إلى توظيفها بين النصية والتاريخية والنفسية إذ ربما دفعه حرصه على استكشاف كل مقومات النص القديم إلى ذلك - وهو مايحسب له - ولكن سيرة الفكرة الغربية قد هيمنت على ذاكرة الناقد فأسقطت لديه الإدعاء بأنه سيستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه

(*) وهو التناقض الذي يتكرر حين يعلن حماسه الشديد لعطاء الشعر الجاهلي ثم يعود فينقضه تماما من حيث الوزن والقافية ليجعله ميئوسا منه يأسا باتا (قضية الشعر الجديد ص٩٩) ولعلها ذات الحدة التي انطلق منها أيضا حين سلب الموشحة قيمتها وجعلها تنتهي إلى طريق مسدود متناسيا ماجنح إليه في حواره حول الشعراء الجدد أو محاولات الشعر والمنطلق، على حد تعبيره (د. عوني عبدالرءوف. القافية والأصوات ص٢٠٠-٢٠١).

ومفاهيمه التى نستخدمها فى تفهمه وذوقه وتقديره وتقويمه.

•••

الفصل الثانى

أصول المنهج فى كتاب «الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى»

تأليف الدكتور يوسف خليف

قدم يوسف خليف للأدب العربى كماً من الدراسات التى أثرت حياتنا الفكرية، وأخذت على عاتقها التأصيل لمنهج البحث فى الأدب قصداً إلى ضرب من الانفتاح على الموروث، وإعادة طرحه على الساحة الأدبية من خلال رؤية جديدة، وموقف فكرى متميز، يجعل مفتاح شخصية الباحث الداب والكد الذهنى. فى محاولات جادة لقتل القديم بحثاً على منهج جيل الأساتذة القدماء ممن ساروا فى تلك السبل الوعرة، وتسلحوا بأدواتهم المتنوعة فى محاولة اختراقها واجتيازها.

ويبدو لنا الدكتور خليف واحداً من هؤلاء الذين استوعبوا الدرس جيداً، فأخذوا بمقوماته، وساروا عليه، وأصّلوا له، ورسّخوا مفاهيمه فى أذهان طلابهم، فكونوا فى حياتهم، ومن بعدهم، مدرسة تنهض رؤاها على نمط من الوضوح والجدة، ومعلم من الانفتاح والتمايز، ولعلها تتكشف فيما نعرض له تفصيلاً عبر هذا المدخل حول خصوصيات أولى دراسات يوسف خليف. والكلام عن الخصوصيات هنا يحدد لنا ملامح هذا البحث من ناحية. ويكشف لنا مناطق التمايز من ناحية ثانية، ثم يرصد أمامنا طبائع القضايا والمشكلات التى تستحق أن نتوقف عندها فى أناة وروية وتمعن وإعادة نظر منهجى من ناحية ثالثة[1].

ودعنا نبدأ الحوار من أولى خطى يوسف خليف مع الدرس الأكاديمى منذ تشبث فى دراسته للماجستير بشعر الصعاليك، وكأنه كان ينبئ عن إصراره - كباحث مبتدئ وقتئذ - عن إصراره على البحث فى المناطق المجهولة منذ أقدم عصور أدبنا العربى وأشدها غموضاً، وهى المناطق التى قل شعر شعرائها ممن غمرتهم حياة الصحراء المجدبة الشاقة، فأعلنوا تمردهم على الأنظمة القبلية النمطية باعتبارها البُنى الأساسية التى شكلت حياة المجتمع الجاهلى، ومن ثم امتد تمردهم إلى بنيان القصيدة الجاهلية ذاته،

(١) يمكن مراجعة دراسات الباحث فى هذا الصدد خاصة منها دراسته حول «حياة الشعر فى الكوفة حتى نهاية القرن الثانى الهجرى» وكذا دراسته عن «ذى الرمة شاعر الحب والصحراء». ثم دراسته حول «الشعر الأموى: دراسة فى البيئات، و«الشعر العباسى: نحو منهج جديد».

فحملوا معاولهم قاصدين نظمها استكمالاً لصورة نفورهم القبلى، وبحثاً عن صيغة من صيغ التوازن فى نمط العيش ونمط الفن على السواء.

وكأن الباحث قد أصر على الانتصاف لتلك الطائفة التى لاقت عنتا وظلماً مرة بقياس المجتمع، ومرات أخر بقياس الدارسين والنقاد، فوقف عنده طويلا مفتشا عن مقومات حياتها، ومتأملا معالم منها، وكاشفاً التجديد التى صدر عنها أقطابها، الأمر الذى دفعه إلى تعدد قراءات مساعدة فى حقول الدراسات النفسية والاجتماعية بحثاً عن دوافع الانشقاق على الجماعة، أو إعلان التمرد عليها، أو إيثار الاغتراب عنها، أو الإصرار على ترشيح منطق الرفض والثورة منهجا من مناهج الحياة، وسبيلا من سبل البقاء.

فى هذا السياق جاءت دراسة شعر الصعاليك بحثاً عن الجديد، وخروجاً عن المألوف، وتجاوزاً للنمطى المطروق، ورفضا لتكرار الدرس المستهلك فى زحام المناطق السهلة الواضحة، وإن شئنا الدقة فهو البحث عن استكمال صورة الدرس الأدبى من خلال إبراز ما نقص منه، حيث تجاهلته ذاكرة الدارسين، أو طواه الزمن ضمن ما طواه فى غياهب النسيان، فظل مجهولا غائما، وربما - ودون مبالغة أو حماس - بقى مجهولاً لولا تلك الدراسة الخاصة بشعر الصعاليك[1].

وعلى مستوى المنهج أعد الباحث عدته من واقع قراءاته فى الدراسات المتعددة فى علم الاجتماع، علم الجريمة، وعلم النفس، مما يسهم فى كشف جوانب الشخصية عبر مستوياتها الوراثية أو المعرفية أو النفسية أو الاجتماعية والأخلاقية، ليتخذ من عالم الصعلكة حقلاً للتطبيق، ومجالا رحبا للدرس، فيخرج علينا ضمن نتائجه الكبرى بصور من التمايز والتمرد

---

(١) هناك دراسات أخرى ظهرت حول هؤلاء الشعراء اعتماداً على دراسة الدكتور خليف وأشار أصحابها بأمانة وصدق إلى ماأفادوه منها سواء ماظهر من كتب أو أبحاث على نحو ماطرح من دراسة الشعراء الصعاليك عند عبدالحليم حفنى، أو الامتداد بدراستهم إلى عصر بنى أمية كما صنع حسين عطوان، أو ماتوقف عند دراسة القيم والمثل الأخلاقية التى أرسوها على المستوى الإيجابى على نحو ماعرضه عادل سليمان جمال وظافر الشهرى فى بحثيهما ضمن الكتاب التذكارى فى ذكرى يوسف خليف (مركز اللغة العربية بجامعة القاهرة ـ مكتبة غريب القاهرة).

التى اصطنعها أقطاب تلك الطائفة، حتى أضافوا من خلالها سمتا جديداً إلى بنية القصيدة الجاهلية المتعارف عليها لدى شعراء القبائل وكأنما وضعوا بين أيدينا قياس أول حركة تجديدية فى تاريخ الشعر العربى هى نبت البيئة نفسها وإفراز العصر نفسه قبل مجئ حركات التجديد التى شهدتها القصيدة العربية عبر عصور التحول الحضارى والسياسى والفكرى والفنى[1].

وإذا بالدراسة تفرز لنا عناصر التجديد التى تشبث بها الصعلوك لنتوقف عندها تحليلا منذ خروجه - أى الصعلوك - على القبيلة، إلى خروجه بالتبعية على القصيدة. فلم يشأ أن يقف أو يبكى، أو يوقف أو يستبكى أمام الطلل، ولم يشأ أيضا أن يهزم أمام عالم المرأة بقدر ما آثر الفرار منها، ومال إلى المغايرة فى حواره حولها، وحول طيفها الذى أحاله إلى طيف متصعلك يجد فيه معادلا أمينا لواقعه، وصورة حية من صور عالمه، وتطبيقا فعالاً للطبيعة النوعية لفلسفته.

وإذا بدارس الصعاليك يقيم مناهجه - أساساً على الاستقراء للمرويات أخباراً وشعراً، واستقصاء لأركان المادة النصية التى نهض على جمعها فسجل بذلك معلماً بحثيًا فى كيفية الجمع، وأمانة التنقيب، يدفعه إلى ذلك الجلد والتحمل، مما يمتد لديه إلى مستوى المعالجة والتناول والتصنيف والدرس التحليلى، إلى أن استقام المنهج بين يديه، فهيأ لنا من شعر الصعاليك ديوانا نقرؤه من واقع تصوره له، باعتباره منظومة متكاملة تتداخل فيها رؤى زعيمهم الشعبى (عروة بن الورد)، مع تمرد الرفاق الذين جمعتهم قسوة الحياة. ووحدهم البحث عن صيغة للخلاص من الظلم الاجتماعى ونمطية التعبير القبلى معا[2] وعلى غرار ما استوقفه من أمر السليك بن السلكة

(١) وهنا يمكن مراجعة الادعاء السائد باعتبار حركة أبى نواس التجديدية حول المقدمة الطللية أولى حركات التجديد فى الأدب العربى (أنظر أدونيس فى الثابت والمتحول. وعلى شلق فى «أبونواس بين التخطى والالتزام) فالحق أن حركة الصعاليك قد مثلت المنعطف الأول نحو الخروج إليبالمقدمة الخمرية وانما كانت مقدمات الفروسية عندهم بمثابة طرح متميز للغة التجديد فى العصر نفسه.

(٢) ومن المعروف أن لعروة موقفاً أسرياً خاصاً يتعلق بعلاقته بأبيه وتفضيل أخيه عليه مما دفعه إلى الانخراط فى عالم الصعلكة على عكس ماكان من أمر هجناء القبائل أو شذاذها أو خلعائها أو أغربة العرب ممن لاينتمى إليهم عروة فى مساحة تيار التصعلك ذاته (ينظر دراسة الباحث حول مشكلة عروة فى المبحث الخاص بذلك فى نهاية الكتاب).

والشنفرى وتأبط شرأ وغيرهم من أقطاب الطائفة.

ولسنا فى حاجة هنا إلى التوقف عند منهج الدراسة من باب التزكية أو الإشادة أو تسجيل الاعجاب والانبهار بها، فهذا أمر سبقتنا إليه دراسات كثيرة حول الكتاب وأصول المعالجة البحثية، ولا يحسن بنا هنا أن نكررها حتى يظل الفضل فيها منسوباً لأهله، وحتى لانقع أيضا فى خضم دائرة التكرار، ولايجدر بنا حقيقة إلا أن نتأمل الظواهر المنهجية التى حددناها أساساً لهذا المدخل بشكل موضوعى فحسب.

وابتداء من تناول الصعلكة من المنظور اللغوى إلى الكشف عن البعد الاقتصادى إلى تحديد النمط الاجتماعى، إلى الإبانة عن المستوى الأخلاقى والمعرفى يقودنا الدرس عبر تدرج منطقى حاد وجاد وطريف ومقنع إلى الانفتاح على عالم الصعلوك الذى حقرته القبيلة أو نفرت منه أسرته فظلمته، فعاش طريداً منبوذاً حتى فيما صاغته قريحته من شعر عبّر به عن طبيعة معاناته وخصوصية نمط حياته[1].

من هنا كان امتداد البحث من أجل استكشاف مناطق التجديد الفنى التى انتهى إليها شعر الصعاليك، لا باعتبارهم أفراداً من أصول قبلية، ولا من ضحايا الخلع القبلى فحسب، ولكن باعتبار قياس التوحد ولغة التقارب التى جمعت بينهم حتى صاروا أصحاب رؤى متقاربة، يذودون عنها، ويتشبثون بها، ويشقون طريقهم فى الحياة من خلال تبنيها والانتصار لها.

ولم يجد الباحث مخرجاً لتسجيل معالم الجدة الفنية فى أعمالهم إلا من خلال التوقف عند نمطية الأداء الفنى للنفاذ إلى مناطق تجاوزها من خلال مقطوعاتهم التى غلب عليها منطق الارتجال، وترشيح البديهة

---

(١) ويجب أن ينأى من عالم الصعلكة هذا ما نسب إلى امرئ القيس بن حجر من صعلكة إلا أن تكون صعلكة أمراء لاتنضوى تحت فكرة هذه الطائفة أو فنها. فشتان بين مسلك (الملك الضليل) وقد آثر الهيام على وجهه فى جوف الصحراء مع رفاقه وفتياته وبين فقراء العصر الذين شقوا عصا الطاعة، وانقسموا على الجماعة بحثا عن مقومات الحياة قهراً.

أما أبيات امرئ القيس حول تشبهه بالذئب ضمن معلقته فهى موضع شك وشبهة انتحال، وإن ثبتت نسبتها فما نحسبها تتجاوز حد اعتبارها مجرد صورة تشبيهية لاترقى بالشاعر إلى حد الانتماء إلى طائفة الصعاليك فى الحدود الاصطلاحية المتعارف عليها.

وسرعة النظم، فعكسوا من خلالها إيقاع حياتهم بصورة صادقة بعيدة عن التكلف، خالية من التصنع، نائية عن الافتعال، حتى بدت المقطوعة لديهم رمزاً دالا من رموز ذلك التمرد، كما كانت طرحاً أمينا لمنطق الواقع الحركى الذى لم يعرف فيه الصعلوك استقرارا ولا هدوءاً، كما كانت مؤشراً من مؤشرات الكشف عن طبائع الرؤى، واللمح الخاطف إلى سرعة التناول والمعالجة بشكل يعكس - تلقائيا - سرعة التنقل والعدو عبر أجواء الصحراء المفزعة (ليلها ونهارها على السواء)، وكأن المقطوعة عند الصعاليك مثلت - ضمن ما مثلته - نمطا من أنماط الخروج على بنية القبيلة، وشكلت ضمن ماشكلته - ضرباً من ضروب الرفض لما تعارف عليه شعراؤنا فكانت - بمصطلح الباحث - خروجاً على العقد الفنى الذى يستكمل دائرة الخروج على العقد الاجتماعى، ألم يتندر تأبط شراً بابن القبيلة فى إحدى اللوحات الساخرة التى رآها - فى جانب منها - غير صالح لأن يعتمد عليه أو يستعين به، والويل - كل الويل - لمن يلجأ إلى ابن القبيلة موضع ذلك التندر والاستهزاء:

فَـذاكَ هَمى وغَزْوى أستَغيثُ بـه ... إذا استَغيثَ بِضَافِى الرَّأسِ نَعَاقِ
كالحَقفِ حَدأه النَّامُونَ قلتَ له: ... ذَوْ ثَلَثَيْنَ وذَو بَهْمٍ وأَرْيَـــــاقِ

فقد طرح المفارقة بين مشهد الصعلوك الجاد كما يراه ويعتد بمسلكه فى مقابل الرعاة من أبناء القبائل ممن صورهم على المستوى الجسدى والنفسى والاجتماعى بهذا الشكل التهكمى المتهالك من «ضافى الرأس» و«النعاق» إلى التشبيه بالحقف، والتوقف عن حرفة الرعى، وأرياق الإبل والأغنام، وكأنما أفقد الرعاة إمكانية التشبه بالفرسان أو الاقتراب من عالمهم ممن أدرج الصعاليك ضمن دوائرهم، حيث صدروا عن مقومات الفروسية، فكانت أساساً لطرح المفارقات، ورسم مثل الجوانب الفنية لصورة الصعلوك ولوحة الصعلكة، ولعل هذا المشهد يعد قاسما مشتركا بين أبناء الطائفة وأقطابها الكبار، وقد عمقه عروة بن الورد باعتبار زعامته للصعاليك، وتوحده الفكرى معهم مما صوره قوله المشهور:

أقَسِمُ جِسْمى فى جُسُومٍ كَثيرةٍ ... وأحْسُو قَرَاحَ الماءِ والماءُ بَاردُ

فكان هذا التوحد واحداً من مؤشرات مداخله الأصيلة إلى الاقتناع بفلسفتها، ومحاولة الإقناع بها، كما كان كاشفاً عن تجليات خاصة بتحمل

التبعة بين الرفاق، والركون إلى مقومات الحركة ومعطياتها، تلك التى عرض منها جانبا فيما صوره من مشهد الصعلوك الخامل الذى رآه مرفوضا من عالمه، منبوذاً بين رفاقه، معزولا عن رؤاهم، فصوره آبقا ورافضا للحركة، خارجا من نسق الفكر لدى أصحابها، فكان موقفه الساخر منه منتهيا إلى التنبيه لطرده من الطائفة[1].

من هذا المنطلق كانت لغة التقارب ومعالم التشابه بين شعر الصعاليك مبررة باعتباره منظومة فكر وفن، مثلث قياس حياة الجماعة المستقلة، ومحاور إبداع شعرائها، الأمر الذى انتهى بالدراسة إلى استكشاف واضح ومفصل لأهم الملامح والقسمات الفنية التى احتوتها أولى حركات التجديد فى القصيدة العربية فى عصرها الأول، حتى بدت تعبيراً واقعياً صريحاً وجلياً عن عالم مبدعيها، بما لايدع مجالا لإعمال الخيال أو تعقيد الصور، بقدر ماتعد دفعة شعورية صادقة، ناطقة بمرمى الشاعر من خلال جدله مع واقعه، وصراعه مع عالمه بشكل مباشر، لايحتمل مواربة، ولا ميلا إلى صنعة أو كلفة وتعقيد؛ الأمر الذى تجسد بدوره - أيضا - فى مناهج الصياغة عبر المستويات التعبيرية المباشرة، أو حتى من خلال المستويات التصويرية القليلة التى جنح بعضهم إلى صياغتها بشىء من العمق الفنى(٢)، ومع واقعية التعبير عن عالمهم المعيش، ومع صدق النفس والاتساق معها فى عالم

---

(١)

ولكن صعلوكاً صحيفة وجهه	كضوء شهاب القابس المتنور
مطلا على أعدائه يزجرونه	بساحتهم زجر المنيح المشهر
إذا بعدوا لايأمنون اقترابه	تشوف أهل الغائب المنتظر
فذلك إن يلق المنية يلقها	حميداً وإن يستغن يوماً فأجدر

فى مقابل صورة الصعلوك الخامل التى يراه فيها عروة:

لحى الله صعلوكاً إذا جن ليله	مضى فى المشاش آلفا كل مجزر
يعد الغنى من نفسه كل ليلة	أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاء ثم يصبح طاوياً	يحث الحصى عن جنبه المتعفر
قليل التماس الزاد إلا لنفسه	إذا هو أمسى كالعريش المجور
يعين نساء الحى مايستعينه	ويمسى طليحاً كالبعير المحسر

(٢) ويبدو شعر الصعاليك من هذه الزاوية أشبه بالشعر الحربى الذى عرفناه بعد ذلك فى عصر صدر الإسلام، سواء منه شعر المغازى الإسلامية أو شعر الفتوحات الإسلامية. وماعرف به شعراؤه من منطق الارتجال وشيوع المقطوعات، وبسبب منه اتهم بالضعف. والحقيقة أنه بدا أكثر اتساقا مع إيقاع الحياة الحربية على غرار مايكشفه لنا شعر الصعاليك فى هذه الصورة المبكرة.

الصعلوك بدت القصصية لغة فنية أيضا ميزت أشعارهم، فكشفت عن جانب متميز من حياتهم التى تبلورت فى أقاصيص البطولة ومغامرات الفرسان، والفوز بالغنائم، وتوزيع الثروة، ولذا كان للقصصية فى أشعارهم مذاق خاص، كما كان لها سياق متفرد يختلف - إلى حد بعيد - عن قصة الحرب الجاهلية فى صورتها الجماعية المبكرة، وبالتالى عن أيام العرب والإيقاعات الملحمية التى غلفت بطولات فرسان القبائل، على غرار مانعرفه عن عمرو ابن كلثوم وطرفة بن العبد وأمثالهما. فقد ظلت الأقاصيص هنا - أى فى عالم الصعلكة - بمثابة اعتراف مؤكد بالمؤثر البيئى - زمانا ومكاناً - عليهم، ثم كانت من ناحية أخرى مكملة سجلا تاريخياً موثقا لطبيعة الحركة، وطرحا لمنهج زعمائها فى سبل البحث عن أفضل سبل العيش من منظورهم الخاص، وإن انتفت لديهم فكرة الزعامة والفردية المطلقة فى إطار الفلسفة الوجدة، فكانوا أقرب إلى فرسان المائدة المستديرة على نحو ماصورهم صاحب الدرس نفسه فى ظل هذا التصور[(١)].

صحيح أننا قد نتلمس جوانب من عناصر القص تبرز لنا مغامرات شعراء العصر الجاهلى من غير الصعاليك، كما كان عند امرئ القيس فى زحام عالمه الغزلى الماجن، ولكن الموقف يختلف على مستوى المعالجة وصيغ الأداء بين قصصية الصعلوك، وقصصية الشاعر القبلى سواء أوظف فى خدمة القبيلة أم فى خدمة ذاته من خلال القبيلة أيضا[(٢)].

إنه الاختلاف بين منهج حياة أى من من الفريقين وبين عالم الصعلكة، وهو التباين الذى تحكيه انعكاساتها على نفسية كل منهم، بما يكفى لتسجيل جوانب الظاهرة بدقة وواقعية ملموسة.

ومع القصصية والواقعية نراهم وقد مالوا إلى التجديد، وإن شئنا فهو التحول والبحث عن التميُّز فى كل شىء، حتى فى موقفهم من المرأة، تلك

---

(١) وكثيراً ما مال إلى تصويرهم من هذا المنظور الجماعى العام داخل إطار الطائفة دون تحديد للزعامة فى واحد منهم، وإن عرف عروة بتلك الزعامة أحياناً، ولكن المائدة المستديرة تسهم فى توزيع البطولات بين الرفاق تجاوزاً لهذا الإطلاق من خلال صورة البطل الواحد.

(٢) أنظر العناصر القصصية فى الشعر الجاهلى للمؤلفة دراسة الأستاذ على النجدى ناصف بعنوان القصة فى الشعر الجاهلى.

التى تحولت ـ بدورها ـ من عالم المحبوبة موضوع الغزل والبكاء الطللى ورحلة الظعينة والاستعانة بالرفاق لتصبح الزوجة التى تمثل صوتاً خاصا يحاول أن يكبح جماح الصعلوك خوفا عليه من الموت المرتقب كلما آن له أن يخرج غازيا[1].

وهو يناجى من خلال هذا الصوت نفسه كشفا عن مبررات تمرده وحتمية خروجه، فلا زالت الزوجة قلقة عليه تخشى مغبة خروجه، وتسأله البقاء لئلا يفقد من أول رمية له فى صراعه من أجل البقاء والعيش الكريم، وعندئذ يعلن الصعلوك إصراره على التمرد والرفض أيضا، امتدادا لمنهجه فى مسار الرفض القبلى. فهو يأخذ موقفا خاصا من عالم المرأة يتبلور منه جانب فى تحويلها إلى موقع عملى، لايعنيه منه البكاء أو النحيب، أو الإشفاق على النفس، بل كأنه ينقض رؤية امرئ القيس وأشباهه من أصحاب الطلل حين أفاضوا فى صيغ البكاء، واستهوتهم مواقف النحيب أملا فى التخفف من ألم النفس ومعاناة التجربة[2].

وإنّ شِفائى عَبْرَةٌ مُهَـــــــــراقة   فهَل عند رسمٍ دارس من مُعَوَّل؟

فإذا بالصورة ترفض تماماً من قبل تأبط شراً حتى ليحيل الأمر إلى تناقض صريح وتضاد بيّن بين منطقه وبين منطق شعراء القبائل، ليرى الموقف من منظور مختلف وسياق خاص:

ولا أقـــــــولُ إذا ماخُلّة صرَمَتْ   ياوَيْحَ نفْسِى مــــنْ شَوْقٍ وإشْفاق

لكنّما عوَلى إنْ كنتَ ذا عِـــــولٍ   عَلى بصَيرٍ بِكَسْبِ الحَمْد سَبّاق

سَبّاقِ غَايات مَجـــدٍ فى عَشِيرته   مرجع الصَّوتَ هَدّاً بين أرفــــاق

---

(١) فمن المعروف أن مقدمات القصيدة الجاهلية قد شغلت بالمرأة كمحور أساسى من محاورها سواء فى بكائيات الطلل أو الطيف أو الغزل أو الظعينة. أو حتى فى خروجها للحرب على نحو ماصوره عمرو ابن كلثوم ضمن معلقته:

على آثارنا بيض حســـان   نحــــاذر أن تفارق أو تهونا

أخذن على بعولتهن عهداً   إذا لاقـــوا فوارس معلمينا

ليستلبن أبــــداناً وبيضــا   وأسرى فى الحديد مقرنينا

(٢) أنظر المفضلية رقم ١ فى ديوان المفضليات بتحقيق الأستاذين أحمد شاكر وعبد السلام هارون.

كأنه راح يرمى إلى تأكيد اللغة نفسها فى ذات القصيدة، حين يقول فيها مرة أخرى:

إنى إذا خُـــلة ضنت بنـــائلها   وأمسكت بضعيف الوَصل أحذاق

نجوْت منها نجـائى من بَجيـــلة إذ   ألقيْتُ ليـــلة خَبْتِ الرَّهط أرواقى

ألا ترى هذا التداخل المقصود الذى يقرن الشاعر فيه بين عالم المرأة وعالم الصعلكة على سبيل التعويض النفسى، إنه الفرار منها إلى عالم الرفاق كما كانت إشكالية الفرار من القبيلة إلى الطائفة، أو رفض القبيلة إلى القوم أو الحى، ولكنه الفرار المؤقت الذى لايستقيم الموقف إلا من خلال إعادة النظر فى طبيعة العلاقة الحتمية بعالم المرأة حين تتحول من فتاة الشاعر القبلى صاحبة الطلل التقليدى، إلى الزوجة صاحبة الصعلوك الفارس، تلك التى تعلق عليها أمله فى ترشيح ضرورة الخروج، وتأكيد رؤيته وتبرير موقفه، بدءا فى ذلك من اتخاذ طيفها وسيلة إلى إبراز جانب من تلك الرؤية منذ جعله طيفاً متصعلكا يتسق مع عالمه، فكانت مقدمة «تأبط شراً» كفيلة بتصوير هذا النمط من خصوصية الأداء:

ياعيـــدُ مالكَ منْ شَـــوْقٍ وإيراقِ   ومَـــر طيفٍ على الأهْوالِ طرَّاقِ

يَسْرى على الأيْنِ والحيَّاتِ مُحتفِياً   نفسى فداؤكَ منْ سارٍ على سَاقِ

وبدءاً من توظيف الطيف النسائى - بل لنقل طيف الصعلوك نفسه بهذا المنظور الخاص - يأتى توظيف الشاعر لموقع المرأة الزوجة التى يكثر من حواره معها وحولها، تبريراً لفلسفة الخروج ومنطق الغـزو، ممـا يتكشف عنه موقف الصعاليك - كفئة - من عالم الزوجات، خاصة حين يتغزل فيها الواحد منهم، على طريقة الشنفرى فى تائيته المشهورة[1] أو حتى فى قصده إلى تهدئة روعها وإظهار فروسيته من خلال حواره معها على طريقة عروة[2] :

---

(١) ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت   وما ودعت جيرانها إذ تولت.

أنظر المفضلية رقم (٢٠١) ص ١٠٨ من ديوان المفضليات.

(٢) وكذا كان منهجه فى تصوير مفارقات الفقر والغنى على هذا المستوى الإنسانى العام الذى جسدته أمامه صور العلاقات الاجتماعية، فاندفع من ورائها إلى نظم أبياته المشهورة.

ذرينى للغنى أسعى فإنى   رأيت الناس شرهم الفقير

والأبيات وردت ضمن سياق هذا البحث بعد الإشارة إلى موضع هذا الهامش منه.

ذرينى ونفسى أمَّ حسَّان إننَّى بها قبْلَ أنْ لا أملكَ البَيْعَ مُشتَرِى

أحاديثَ تبقَى والفتى غيرُ خَالدٍ إذا هُوَ أمسَى هَامَةً فوقَ صيِّر

أو فى تحديد مكانتها بين نساء الحى أو الطائفة، خاصة حين يعرض لمشهد الصعلوك الخامل الذى لايعتد بموقفه من عالمه، حين يراه أقرب إلى حس العبيد ممن يقبلون العمل فى خدمة نساء القوم:

يُعينُ نِساءَ الحَى مَايَستَعِنَّه ويُمْسى طليحاً كالبَعيرِ المحَسَّر

أو فى تحليل صورته الطبقية على المستوى الاقتصادى بما يحفزه إلى تفسير ماوراء العدوانية والغزو والنهب من أجل إنقاذ كرامة المرأة الزوجة حتى لاتظل فى دائرة الذل وامتهان الكرامة، (من كل سوداء المعاصم تعترى) وحتى يحميها ويحمى أبناءه من مشهد غير كريم لايرتضيه لها ولا لهم:

فإنْ فازَ سَهْمٌ للمَنيَّةِ لَمْ أكُنْ جَزُوعاً، وهلْ عَنْ ذاكَ من مُتأخَّرُ؟

وإن فازَ سَهْمِى كفَّكم عَنْ مقَاعِدِ لكمْ خَلفَ أدْبَارِ البيُوتِ ومَنْظَر

ومن هنا كانت رؤية الصعلوك للعالم النسائى من منظور مختلف عما ساد بين أبناء القبائل، فلا هو قصد إلى غزل صريح فى عالم الحرائر أو القيان كما عرفنا من أمرئ القيس أو الأعشى أو طرفة، ولا هو سار على منهج المتيمين على غرار ماشاع فى غزليات عنترة وأمثاله، ولكنه شق سبلاً أخرى مخالفة راحت تعكس مخالفته لكل مايدخل فى النسيج القبلى، بل راح يحكى قصة صراعه مع القيم عبر جوانبها الاقتصادية، والاجتماعية والفنية على السواء، وهكذا شاء الصعلوك، وشاء له واقعه أن يتفرد بموقفه تجاه عالم المرأة، ألم يُنسب بعضهم إلى أمهاتهم على غرار ما كان من أمر السليك بن السلكة، وخفاف بن ندبة[1].

---

(١) وموقف النسب إلى الأمهات هذا يرمى من ورائه إلى التحقير أو تجهيل النسب. بل أصبح موضعاً للتعيير أحياناً على نحو ماوجه إلى عنترة من أنه «ابن السوداء» أو ابن زبيبة، مما دفعه إلى البحث عن صيغة غريبة ينفذ من ورائها إلى حماية شرف نسبه المتهم فيه. والذى امتهن بسبب منه قال فى هذا الصدد:

إنى امرؤ من خير عبس منصبا شطرى . وأحمى سائرى بالمنصل

و أنظر دراسة حسين عطوان حول الصعاليك فى العصر الأموى. وتأكيد الظاهر من خلال تحول مالك بن الريب من صعلوك إلى مجاهد فى جيش المسلمين فى إقليم خراسان، وكان من رثائه لنفسه التى استعرضنا بعضا من أبياتها فى ثنايا هذا المبحث.

كما تغنى بعضهم من واقع حواره حول أمه على سبيل الإطلاق والتعميم الجامع لأبناء الطائفة على نحو ماسجله الشنفرى فى لامية العرب والتى نظم فى مطلعها:

أقيمُوا بنِى أمى صدُورَ مَطيكم فإنِى إلى قوْم سواكم لأمْيَلُ

بل قد حلا لفريق و منهج أن يطلق على زعيمهم الشعبى (عروة) أم العيال؛ تشبيها له بعطاء الأم، ودأبها على خدمة أبنائها، وقبولها لكل صور المعاناة من أجل رفع المعاناة عنهم، وكذلك كان أمر الصعلوك الزعيم إذا ماطلبوا منه إغاثتهم: «يا أبا الصعاليك أغثنا»

لقد أصبحت رموز القرابة لديهم كاشفة عن خصوصية عالمهم، مرشحة لطبيعة توحد فكرهم ومنهج حياتهم فى ظل صراعاتهم الدامية الممتدة من أجل البقاء فى سياق عيش كريم، مما ظل دافعاً إلى استمرارية لغتهم عبر هذا المستوى من التعامل والمعالجة، فإذا بمالك بن الريب- فى العصر الأموى- تستوقفه صلات القربى، ويشغله عالم المرأة الباكية على فراقه لها (على عكس ماكان المنظور الطللى) مرة أثناء رحلته مجاهدا فى جيش سعيد بن عثمان بن عفان، وأخرى إذا مابلغها نبأ موته (على نحو ماتخيله الشاعر) وهو بصدد رثاء نفسه فى خراسان، فلا يفتأ يذكر بكاء ابنته وهى تنتحب بسبب من فراقه ووداعه لها:

تقولُ ابنتى لمَّا رأتْ طولَ رحلتى سِفَارُكَ هـذا تاركى لا أبَاليَا

وإذا هو يذكر فتات من نساء قومه يجمعهن على وجه الإجمال منطق البكاء، وهن (يفدين الطبيب المداويا)، ثم يفصل فى ذكر بعض من مواقف أولئك النسوة من ذوى قرباه، ممن يشتد إليهن انتماؤه، ويخص منهن: أمه وابنتيه، وخالته، وزوجته:

فمِنهُنَّ أمى وابْنتَاى وخَالتى وباكية أخرىَ تهيجُ البَوَاكيا

إلى جانب ماعرضه فى ثنايا حواره حول والديه، وقد بلغا من الكبر عتياً، وكيف تأثرا من جراء بعده عنهم وفراقه إياهم:

ودرُّ كبيرىَّ اللّذين كلاهمَا على شفيقٌ ناصِحٌ لوْ نهَانيَا

فهو الامتداد الإنسانى للعلاقات الأسرية التى ارتبط من خلالها الصعلوك مع المرأة أو الزوجة أو الخالة، ومع الفتاة الابنة، وهو لم يشأ فى أى من الأحوال ـ الانفلات منها، ولا التضحية بها تحت أى من ظروفه أو ضغوط الحياة من حوله، فلا زال الخط الإنسانى مستقيماً فى سياق الصعلكة، ولازال ممتداً متواصلاً عبر أى من فتراتها التاريخية، إذا ماسلمنا بامتداد الحركة بعد عصر الجاهلية[1].

وتمتد ظواهر التجديد، وتتعدد صور المغايرة فى منطق الصعلوك، مما يسهم فى تحديد طبيعة رؤيته للأنظمة القبلية وصور الحياة كما عاشها، فلم يجد حرجا فى توقفه صراحة عند رموز الفقر والتشرد. وكأنه يضاهى ـ وربما يباهى ـ بها رموز الغنى والثراء عند شعراء القبائل، وكأنه يؤكد بذلك على ضرورة الغزو وحتمية مطلب الخروج، وإذا بالمرأة تتحول إلى مشجب يعلق عليه حواره والإقناع بفلسفته على طريقة عروة حين يطرح رؤيته حول تلك المفارقات الاقتصادية التى يرمى من وراء تصويرها إلى البحث عن صيغة من صيغ التوازن الاقتصادى:

ذرينى للغِنى أسْـــعَى فإنى	رأيتُ النـاسَ شرهُم الفقير
وأهونهـــم وأدناهـــم عليهم	وإنْ أمْسَـــى له حَسَبٌ وخير
يباعــدُه القريــبُ وتزدَريه	حليلتـــه وينـهرُه الصغـــير
ويُمْسى ذو الغنـى وله جَـلال	يكادُ فــؤاد لاقيــه بطيــر
قليـــلٌ ذنْبُهُ والذنبُ جَـــمٌّ	ولكِنّ للغِنــــى رَبٌّ غفــور

ثم تتناثر أبعاد رؤية الصعلوك من حيث الانتماء والتوقف عند معالم الفخر ومواطن الاعتداد التى سقط من حسابه فى زحامها منطق الأنساب والعصبيات، ليركز عدسته على التغنى بفقره وتشرده على طريقة تأبط شراً فى قوله:

بِشَرْثه خَلَق يُوقى البَنانُ بها	شدَدْتُ فيه سَريحاً بعدَ إطراق

(1) ينظر فى ذلك كتاب: دراسات فى العصر الجاهلى، فى الفصل الخاص بالأولية ثم الفصل الخاص بما بعد الأولية.

ومرة أخرى فى القصيدة نفسها جامعاً بين حفاء القدمين وعرى الساقين:

عارى الظنابيب مُمْتَدّ نواشِرُه مِدْلاج أدْهَمَ واهِى الماءِ غَسّاقِ

فهل كانت رموز الفقر داعية إلى تحولهم إلى عدائين بهذا القدر من التمايز والتفوق؟ أم أنها كانت مبرراً لطرح فلسفاتهم وانعكاسات رؤاهم فى شكل أكثر إقناعاً أو أشد قابلية لهذا الإقناع؟ أغلب الظن أنها للأمرين معاً.

وضمن منطلقات التجديد، واستكمالا لصور المخالفات التى درج عليها الصعاليك كانت كثرة ماأفرزته قرائحهم من ميل خاص إلى شعر المقطوعات تناسبا مع إيقاع حياتهم الخاصة، فهل كان الصعلوك إلا لمحا خاطفا فى جوف الصحراء يسارع إلى الفرار لا من قبيل الجبن، بل فى سبيل النجاة مما يصبح عنده رمزاً من رموز التفرد على غرار ما صوره لنا تأبط شراً فى نجاته من عالم النساء الغزلى كما كان - تشبيها - من أمر نجاته من فرسان قبيلة بجيلة (موقف حربى) يوم أن صاحبه فى غزوها صديقه عمرو بن براق:

إنـى إذا خُلّة ضَنّت بنـائلها وأمْسكت بضَعيفِ الوَصْلِ أحْذاقِ

نجَوت منها نجاتى منْ بَجيلة إذْ ألقيت ليـلة خَبْتِ الرَّهْطِ أروَاقى

إن الفرار الذى عد عيباً عند أبناء القبائل أصبح محوراً للفخر هنا عند الصعلوك، فكثيراً مانفر الفرسان من فكرة الفرار فى ذاتها، ولكنها أصبحت هنا مطلباً ملحاً تفرضه واقعية الصعاليك لضمان البقاء، فالنمط مختلف - فى جوهره - عن فرار الفرسان فى ميادين القتال، مما قد يُعَيّرون به أمام قبائلهم، فهى عندهم مبارزات فى ميادين، وفروسية بين بطل قبيلة وآخر، أما هنا فالموقف يختلف إذ تكمن من ورائه تلك العدوانية الصريحة والهجمات المفتعلة التى يصطنعها الصعلوك، ويهمه - بالدرجة الأولى - أن ينجو منها، على الرغم من تسليمه المطلق بقدرية الموت، فهو لايكاد يبعد عن منطق عنترة - مثلاً - كعبد قبلى، ولا عن منطق عمرو بن كلثوم - كسيد قبلى - فإذا بتأبط شراً أو عروة يصور موقفه أمام الحدث بالقياس المشترك نفسه بين كل الشعراء.

ويبقى الفاصل وارداً فى كون الشاعر القبلى لم يأنف من مواجهة الموت أنفته من الفرار والإدبار من ميادين القتال، مما عد مأخذاً خطيراً يؤاخذ عليه، وهو ماسجلت منه طرفا قصة أسر عبد يغوث بن وقاص الحارثى فى يوم الكلاب الثانى حين نفى عن نفسه إمكانية القبول بالفرار وإن تهيأت له وسائله فإذا به يقول:

ولوْ شِئتُ نجتْنى من الخيْل نهْدَة   ترَى خَلفها الحُو الجيادَ تواليا

ليعيّر قومه وقد تركوه وأثروا الفرار:

ولكنّنى أحمْى ذِمَـــــارَ أبيكم   وكانَ الرمَاح يختطِفنَ المحَاميا

وهو ماقد نجد له امتدادا آخر عبر فترة حين يؤسر أبو فراس الحمدانى لدى الرم فيبرر لأسره من منطلق رفضه للفرار:

ولكن إذا حُمّ القضَاءُ على امرئٍ   فليسَ له برّ يقيه ولا بحْرُ

كما يظل محتفظا بمعالم فروسيته على الرغم من أسره:

أسِرْتُ ومَا صَحْبى بعُزْلٍ لدى الوَغَى   ولا فَــرسَى مُهْــرُ ولا ربُّه غُمْرُ

ولكن منطق الفرار عند الفرسان شىء، وعند فرسان الصعاليك شىء آخر مختلف، فقد رأينا عنترة يستكمل لوحة الفروسية من واقع محورية تصوير الفارس من عالم خصومه:

ومُدَجّج كَــرهَ الكُمَـــاة نِزَالهُ   لا مُمْعن هَرَباً ولا مُسْــتَسْلم
جادتْ يدَاى له بعاجل طعْنَةٍ   ورشاش نافذَةٍ كلوْن العَنْدم

ولكن فرار الصعلوك يختلف من حيث طبيعته النوعية اختلافه فى دلالته عن النموذج الشائع فى عالم أولئك الفرسان. حيث يظل الصعلوك عداءً يفاخر بسرعة عدوه اعتماداً على ساقيه، ألم يفد رجليه بأمه وخالته على حد تعبير الشاعر: (الحارث بن وعلة):

فِدى لكما رجْلىَّ أمى وخَالتى   غداةَ الكلابِ إذ تحزّ الدّوابُر

لتعقبها صورة فراره:

نجوْت نجاءً لم يرَ الناسَ مثلهُ   كأنى عقَابٌ عندَ تَيْمَن كاسرُ

وهو لايفتأ يفتخر بسبقه المطلق للفرسان والخيول ممن أحسن القوم اختيارهم لملاحقته مع رفيقه وهما يعدوان عدوا:

ليلة صاحوا وأغروا بى سراعهم بالعيكتين لدى معدى ابن براق

بل يجعل تفوقه على الفرسان مدخلاً لتصوير تفوقه كعداء على بقية الكائنات على غرار ماأورده فى رؤيته التصويرية المفصلة:

لاشىء أسرع منى ليس ذا عذر وذا جناح بجنب الريد خفاق

كأنما حثحثوا حصًا قوادمه أو أم خشف بذى شث وطباق

وهكذا اختلف الموقف. وبعد التصور لدى الصعلوك، فخالف بذلك الأنظمة القبلية، واتخذ من فراره قياسا بطوليا لضمان نجاته وبقائه وبقاء أسرته. والحفاظ على طائفته؛ الأمر الذى أكمله بسبقه لرفاقه إلى المراقب التى اصطنعها على أعالى القمم الجبلية الناتئة، استعداداً لرصد حركة ضحاياه من أبناء القبائل وأصحاب القوافل، والمسارعة إلى الانقضاض عليها والنجاة منها بالغنيمة، ولنا هنا أن نتأمل طبيعة التضاد الجغرافى بين تلك القمم المنتقاة للصعاليك، وبين الأودية والسهول التى أتخذها أبناء القبائل مجالا للرعى والسعى وراء وسائل حياتهم، إن المرقبة تظل رمزاً من رموز الاستعلاء فى عالم الصعلكة، كما تظهر دافعا للتغلب على القهر الطبقى المفروض على أبناء الطائفة، وهى الوسيلة إلى تحديد مصدر رزقه الذى لم يشأ أن يحيد عنه بحال.

ومع هذا لم يبرأ الصعلوك من تصوير عفة النفس لا فى إطار البحث عن الغنيمة أو توزيعها، ولكن فى سياق مختلف بين رفاقه، على نحو ما صوره أيضاً قول الشنفرى:

وإن مدت الأيدى إلى الزاد لم أكن بأعجلهم إذ أجشع القوم أول

وما ذاك إلا بسطة عن تفضل عليهم وكان الأفضل المتفضل

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا أزل تهاداه التنائف أطحل

ألم تكن الغنيمة هى مقصد الصعلوك ودافعه الأول إلى الصعلكة وخلاصة مرماه من أجل توفير حياة كريمة لزوجته وصغاره، ثم ألم تكن تلك

الغنائم، وإن اختلف القياس هى الحرب نفسها، تلك التى أبرزت منطقة التعفف الإنسانى فى إطار عالم الفرسان من غير الصعاليك على نحو ما صوره قول عنترة:

يُخبرك من شَهِدَ الوقيعة أننى أَغشَى الوَغَى وأعِفُّ عندَ المَغنَمِ

ذلك أن الغنم هنا أصبح غاية مطلوبة تعكس جوهر حركة الصعاليك فقاربوا من خلالها منطق الواقعية فى التصوير، وواقعية التفكير، وتأكيد مبررات منطق الخروج وضرورات السلب والنهب.

وهكذا استمرت خصوصيات الرؤى مطروحة لديهم على نحو اكتملت صورته - أو كادت - فيما أضافوه إلى شكل القصيدة العربية (النمطى) منذ آثروا نظم المقطوعات أو أكثروا من نظم قصائد بلا مقدمات على مسرح الحياة الفنية إيثارهم لتجاوز الموضوعات التقليدية بين مدح وهجاء ورثاء وغزل لتتحول المواقف لديهم إلى أحاديث بطولية ومغامرات فروسية، وقصص للغزو وصور من الفرار، وكأنها تتمحور بصدق وواقعية فى إطار عالمهم الذى نأوا به عن منهج القبائل فى كل الأحوال.

ثم تظل الحقيقة المؤكدة أن الصعاليك لم يستطيعوا صياغة معجم شعرى خاص بهم، ولا هم تمردوا على معارف العصر ومعطيات البيئة على المستوى اللغوى، فهم فى كل الأحوال أبناء بيئة يخضعون لسياقها العام وينضوون تحت مقومات معجمها اللغوى ومعطيات التصوير، وإن غلبت عليهم نزعة البداوة ووحشية الأداء، ولكنها كانت لغة غيرهم أيضاً من شعراء العصر نفسه، كل ماهنالك أنهم استطاعوا - تلقائيا - تطويع المعجم إلى حيث يشاؤون من خصوصية توجهاتهم فى طرح الرؤى والأفكار وسبل العيش ومناهج الحياة فحسب - ثم تستمر المفارقات وتمتد لديهم على المستوى الفنى، كما كانت على مستوى الرؤى والفلسفات الخاصة، فإن وجدنا تشابها بين منطقهم القصصى - مثلا - وبين منطق شعراء القبائل فسرعان ماتفترق الطرق وتبين الفواصل، وتتباعد الاتجاهات، خاصة إذا تراءت لنا قصصية الشاعر الجاهلى مرتبطة بمنظومة الحياة الجاهلية التى يسترخى فى تصويرها، ويطول نفسه الشعرى بين التفاصيل والجزئيات، حتى نستطيع تتبع خطاه بين أحداث وشخصيات

وحركة وبيئة، وعقدة، وحوار وحل، وهو مايمكن أن نتأمله بهدوء وتأن فى عالم شعراء القبائل، على عكس مايلقانا أو نلقاه من إيثار لذلك اللمح الموجز والعرض الخاطف الذى يبدو أشد كثافة فى عالم الصعاليك، والذى مالوا من ورائه إلى توجه واحد يجمعهم ويلتقون فى ساحته، فيه أقاصيص فرار إن أردنا توصيفها فى باب محدد مقابل أقاصيص الغرام عند غيرهم من الشعراء، أو قصص البطولة لدى الفرسان من أبناء القبائل وهنا اقترب الصعاليك من عالم القصة إذا ما استعرنا مصطلح أهلها، وكان الخضوع المؤكد لواقعية حياتهم القلقة التى لم تعرف هدوءاً، ولا حتى قدراً من الاستقرار أو الثبات.

وصفوة القول حول هذه الصورة وتلك اللوحات من واقع الصعاليك تظل معلقة بمنهج الباحث فى صياغتها وعرضها، فكان منهجه بمثابة إضاءة تكشف لنا صوراً من ذلك التمايز، وتحكى قصة الصراع، وتحدد خصوصية الرؤى والفلسفات، وتعكس تنوع المواقف لدى أبناء الطائفة الواحدة، ونعود معه لنراه من جديد، وكيف يشغله الجانب المظلم من جوانب الحياة الجاهلية، هو جانب الفردية الممعنة فى تشبثها بقضاياها فى خلال الطائفة، وهى الفردية البارزة فى ثوب غير قبلية، يضع شعراؤها فى موازاة فردية شعراء القبائل من نظراء امرئ القيس وطرفة والأعشى وغيرهم، وهى فردية من نمط غريب غرابة الفئة وتفرد سلوك أبنائها.

يبدأ الباحث - كما رأينا - معتركه البحثى بتعريفنا ببعض من شعرائها البارزين ممن ترجم لحياتهم، وتتبع حركتهم الفنية فى أسلوب قصصى لايخلو من تشويق ورونق أداء.

فى دراسة الصعاليك يتراءى لنا منطق العالم الجاد الذى لايتوانى فى جمع أدق التفاصيل التى يستكمل بها «رتوشه» البحثية، بما يخدم فكرته مهما كانت جزئياتها. فكانت استعانته بالعلوم المساعدة لاتقل فعالية عن غوصه فى أعماق مادته التخصصية التى استغرقته عبر تتبعه دواوين الشعراء، أو توقفه عند مختارات الشعر ضمن مصادرنا القديمة.

كما تتراءى لنا صورة الشاعر الباحث الذى يدرك خفايا شعرائه ويجليها لنا بلغة متميزة تعكس جانبا من وعيه التراثى، وتحكى بعضاً من

جوانب فكره وإبداعه من خلال موروث طويل ممتد امتداد بواكير العصر الأول، فهى لغة رشيقة تتسق مع رشاقة شعره، ودقيقة تتوافق مع دقة منهجه.

فإن شئنا الدقة ولم نجد من شعر الصعاليك مايحتاج إلى إعادة درس بقى علينا أن نتأمل أهم ملامحه عند صاحب الصعاليك، ومن الطريف أن يكون هو نفسه صاحب، «مناهج البحث الأدبى» ليبدو الأمر ميسوراً وواضحاً، ذلك أن دارساً ما فى أدبنا العربى مانظنه إلا وقد قرأ كتاب الشعراء الصعاليك. أو سمع به وأستوعب معالم منهجه، مما يجعل مقولاتنا - هنا - قريبة إلى ذهنه، وربما اقتصرت على مجرد التذكير به. وإن قصدنا ألا تصبح مجرد «تحصيل حاصل» بلغة المناطقة، بقدر ماتحاول الغوص وراء أبعاد المنهج وخصوصيته فى نقاط واضحة تجليها جدة البحث عن العوامل والأسباب والعلل، وتفصيل الحوار حولها على المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ولنبدأ ذلك التدرج المنهجى والاستقصاء الذى لم يحد عنه مما أدخل بحثه فى دائرة من الصياغة العلمية المحكمة فى مجملها وتفاصيلها على السواء، فإن أراد تحديد معنى الصعلكة على مستوى التعريف جنح إلى استقراء أبعاد الدلالة العامة، ثم انتقل إلى التخصيص بدائرة الاستعمال الأدبى، إلى أن يصل إلى مرماها فى حدود العصر الجاهلى بما ينسحب تحديداً على الشعراء موضوع بحثه.

وإن جنح إلى تفسير ظاهرة (الصعلكة) توقف أولا عند التفسير الجغرافى ثم الاجتماعى ثم الاقتصادى، وفى كل منها يقف عند مباحثه الجزئية فى أناة وتؤدة بالعمق نفسه الذى لم يخطئه فى أى مكان من مراحل بحثه، ففى تفسيره الجغرافى للظاهرة يكشف أهمية التضاد المكانى كظاهرة متخصصة تصله بالفكر الجغرافى، لينتقل منها إلى جزيرة العرب، ثم يخلص إلى أثر التضاد فى نشأة الحركة، ثم فى توجهات الحركة من خلال شعرائها.

وفى مساق التفسير الاجتماعى للظاهرة تستوقفه القبيلة وإيمانها بوحدتها وجنسها، تمهيداً لوقفة خاصة عند موقف الصعاليك من المجتمع

القبلى.

وفى تفسيره الاقتصادى يبدأ من العرب والتجارة، إلى الطرق التجارية والأسواق، إلى الصراع الاقتصادى فى المدن والبادية، وصولاً إلى مبتغاه حول أصداء هذا الواقع فى حركة الصعاليك.

ثم يوظف الباب الثانى حول شعر الصعاليك فيبدأ بديوانهم من خلال تحديد مصادره ومادته، ثم يعمد إلى تصنيف موضوعاتهم الشعرية التى بدت جديدة ومغايرة للموضوعات التقليدية لدى شعراء القبائل، فيطرحها من منظور دائرة الصعلكة عبر أحاديث المغامرات وشعر المراقب، والتوعد والتهديد. ووصف الأسلحة، والحديث عن الرفاق، وأحاديث الفرار وسرعة العدو. والغزوات على الخيل، وطرح الآراء الاجتماعية والاقتصادية، وأحاديث التشرد، وفى خارج دائرة الصعلكة تستوقفه ظاهرتان: بقايا رواسب القبلية فى شعرهم، ثم المجموعة الإسلامية فى شعرهم.

ومن الطرح الموضوعى إلى الفنى يتعقب الباحث شعر الطائفة فى درس نقدى واع ومتأن، ينتهى منه إلى نتائج محددة اتسم بها شعرهم بدءاً من المقطوعات إلى توافر الوحدة الموضوعية، إلى التحلل من الشخصية القبلية، إلى القصصية والواقعية، إلى السرعة الفنية، إلى تأمل الصنعة المتأنية التى يعقبها درس الخصائص والظواهر العروضية.

ولا يكاد الباحث يختتم دراسته حتى يتوقف تطبيقاً عن شخصيتين متميزتين من خلال عروة والشنفرى باعتبار دورهما الفعال فى عالم الصعلكة وما بينها من تشابه وتميز.

فعلى مستوى توزيع المنهج بهذه الصورة. يحق لنا أن نتساءل: هل بقى شىء فى عالم الصعاليك لم تتوقف عنده الدراسة؟ فإن وجد فما هو؟ وإن لم يوجد فما أحسبنا إلا واقفين عند تأمل طبيعة انطلاقة الباحث من رؤيته لجوهر البنى الأساسية التى وجهت الشعر لديهم بوصفه موقفاً فنياً من جانب آخر، فهو اجتهاد الدارس إذاً. وقد استهل به حياته. عما وراء الحقائق من ظواهر وما وراء الظواهر من أسباب وعلل ومعطيات، وما قد تؤدى إليه من النتائج فى معترك الحياة الأدبية؛ سواء أوقع هذا فى تحليل الأسر

الفنية - كما حددها - أو فى موقفه من كل شاعر على حدة. ولا شك أن الصعاليك يدخلون لديه فى سياق الأسرة بالمعنى الفلسفى على مستوى الفكر ونمط الحياة، ثم على المستوى الفنى فى طبيعة التمرد وصيغة الرفض، وإعلان الثورة والعصيان الاجتماعى والفنى معاً.

ويبدو البحث عن فكرة الأسر جزءاً من المنهج منذ أصل له فى بحثه حول أولية المدارس الفنية ابتداء من تأصل ماقبل التاريخ الأدبى، والميل الصريح إلى ترشيح نظرية الرجز على طريقة الجاحظ أكثر من طريقة «بروكلمان»[1].

ثم تصنف المدارس عبر مراحل العصر الأدبى فيما بعد الأولية إلى شعراء الطبع وشعراء الصنعة، وهو النمط نفسه الذى شغله مع دراسة شعر الكوفة، وكذا سارت دراسته حول شعر الحداثة العباسية فى كتاب (الشعر العباسى: نحو منهج جديد).

من هنا يتكشف الخيط المنهجى الأول أخذ به الباحث وصدر عنه فى تمكن ووعى واضحين، وهو منهج يصدر عن خط علمى يتواصل مع الظواهر، ويؤصل لها من خلال التأكد من دور البيئة والعصر والجنس فى إنتاج شخصيات الشعراء، وفى أساليبهم فى إبداع نتاجهم الفنى بما يقارب منهج «تين» و«برونتيير» حول الاعتداد بفكرة الأجناس الأدبية وتأثير البيئات، ولكنه يظل باحثا عن صيغة معقولة من صيغ التكامل حتى لايتحول الفن إلى جفاف العلم وحدة لغته، وحتى لاينتهى النقد إلى ضرب من التقنين الصارم الذى قد يفقد النص معالم الجمال، وهو إنما يصدر عن عالم الجمال والصياغة الجمالية، فحرص على اصطناع مزاوجة هادئة بين كتابة السيرة التاريخية للشاعر، وبين تتبع السيرة الفنية لحركة الشعر لديه، بحثا عن مستوى فكره، وطبيعة معارفه، وجذور إبداعه ومقومات ابتكاره، وظواهر

(١) وقد كثرت الدراسات التى طبقت مناهج علم النفس على بعض من شعرائنا على نحو ماصنعه الأستاذ العقاد حول نرجسية أبى نواس فى كتابه. الحسن بن هانئ، وكذا نرجسية عمر بن أبى ربيعة فى «شاعر الغزل» وفى نفسية ابن الرومى اعتماداً على قراءة شعره «نفسيته من شعره» وهو المنهج الذى أخذ به الدكتور محمد النويهى فى «شخصية بشاره» أيضاً.

تفرده على المستوى الإبداعى فى سياق المدرسة التى ينتمى إليها من جانب، ومن واقع تميزه الفردى الخاص من جانب آخر.

ويظل الجديد فى منهج الدكتور خليف - بحق - معلقا بدقة هذا المزج بين المنهجين، ويبدو أن حقول دراسته المتعلقة بموروثنا القديم قد أسهمت فى ترسيخ هذا التوجه الذى لم يشأ أن يُسلم فى سياقه بإمكانية انقطاع المبدع عن تجاربه أو عالمه، بقدر ما آمن به من تلمس صدق هذا المبدع فى تصوير تلك التجارب، وكشف إيقاعات ذلك العالم الذى يتفاعل معه، إلى جانب ظهور موروثاته الفكرية ولغته الفردية التى تحكى قصة تفرده وتمايزه بين أقرانه إن كان ثمة ضرورة لتحديد شىء من هذا التمايز، ومن هنا كانت له نظرته العلمية المحددة قادرة على النفاذ إلى رصد وتفسير خط التطور الفنى للنصوص الشعرية، ذلك أنه لم يغفل دراسة النص باعتباره بنية لغوية وصيغة جمالية، بل لعله قصد - عن عمد - إلى إغفال انقطاع تلك البيئة والصياغة عن معطيات العصر ومقومات الحياة ومصادر الفكر والتجارب.

ومن هنا أيضاً تحول البحث لديه إلى مجال رحب، وإن شئنا التحديد فقد جاءت - بهذا الشكل - مواقف نقدية وتاريخية متميزة، واضحة المعالم على مستوى المنهج والأسلوب والصياغة والنتائج بدءا فى ذلك من تشبثه بالتوقف عند الصلة بين المبدع ومواطن إبداعه وظروف حياته بشكل توثيقى يجعل من النص مرآة تنعكس من خلالها شخصية الشاعر، وتتكشف همومه الذاتية والجماعية، وتحكى قصة الحياة من حوله، وعنده يصبح شعر الشاعر صورة من نفسيته وعصره ومجتمعه وحياته، متجاوزاً بذلك المنهج النفسى الذى مال إليه أصحابه فى تحليل الدوافع النفسية فى عالم الشعراء من منظور العقدة بقدر ما شغله البعد الاجتماعى الذى أسهم - بدوره - فى كشف جوانب الشخصية والمجتمع والفن جميعاً على النحو الذى مال إليه فى درس الصعاليك، ثم مال إلى تطبيقه فى دراسته لشخصية بشار (فى العصر العباسى)، وكذا كان تفسيره لمراحل حياة البحترى بين شامية أولى، وعراقية ثم شامية ثانية، وكذلك كان تحليله لمراحل حياة البارودى

بين مرحلة الشباب إلى مرحلة الثورة إلى مرحلة الانهزام فى المنفى ومراجعة النفس (فى بحثه حول البارودى بين التراث والمعاصرة).

ولاشك أنه حرص على تطبيق المنهج العلمى فى الدراسة بقدر حاجة أدبنا إليه، إن كانت لهذا المنهج جذوره العربية التى استقاها من قراءته لمصادرنا النقدية من خلال ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق وغيرهم، وكذا كان ما استوحاه من خلاصة روى «تين» و«برونتير» فجمع فى صياغة المنهج بين موجب الرؤى العربية بصرف النظر عن قدمها والرؤى الغربية، بصرف النظر عن حداثتها. جمعه بين النقد والتاريخ الأدبى. واستكمالا لشمولية الرؤية والوعى بمادة نقده، والفهم الواضح لأبعاده مما ينأى به عن فكرة التلفيق الذى نأى بنفسه عنه، وبين منطق التوفيق الذى مال إليه ووفق فيه إلى حد بعيد حين رآه ضرورة بحثية، خاصة فى التعامل مع المادة التراثية التى يصعب استكناه أعماقها دون وعى كامل بعالمها، ودراية بتاريخها، أو كشف واضح عن ملابسات حياة مجتمعها وعالم شعرائها، كما يتجلى ميله إلى المنهج الفنى للتحليل فى تعامله مع الشواهد الشعرية، وكأنما كان يُعنى نفسه مرة فى انتقائها، ومرات أخر فى تحليلها، والعجيب أنه كان ينتقى أصعب تلك الشواهد وأكثرها عمقا وغرابة، وكأنما أراد أن يضع أمام تلاميذه منهجاً آخر فى الكد الذهنى، وضرورة إجهاد الناقد فى تحليل النص وفهمه وتفسيره، دون أن يتوقف عند مجرد التقويم أو إصدار الأحكام، فبدا النقد لديه عملا شاقا وعسيرا، ومهمة صعبة لاينهض بأمانتها إلا من أجاد امتلاك أدواتها وتسلح بأسلحتها اللغوية والبلاغية، ودعنا نتأمل تعليقه على قول الشنفرى فى لاميته:

أديمُ مطال الجـــوع حتى أميتهُ ... وأضربُ عند الذكر صفحاً فأذهل
وأستفُّ ترْبَ الأرض كى لا يُرى لهُ ... علىَّ مـــن الطول امـــرؤ مُتطول[1]

ليقول: وإذا كان الجوع أقصى مايصيبه الفقر من سياط على جسد الفقير، فإن هناك سياطاً أخرى لاتقل قسوة عن سياط الجوع، ولكنها سياط نفسية يصبها الفقر على نفس الفقير، والحديث عن هذه السياط النفسية حديث يطول، لأنها تختلف باختلاف النفسيات ووقع الفقر عليه.

فإن وقف عند قول الشنفرى أيضاً:

(١) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ص ٣١.

ولا عَيْبَ فى اليَحْمُوم غَيْر هزَاله   عَلــى أنَّه يــوم الهيَاج سَمينُ

وكَمْ من عَظيم الخَلق عَبْل مُوثّق   حَــواه وفيــه بَعْدَ ذاكَ جُنونُ

وطرافة الصورة تأتى من أن الشنفرى يضفى صفات التصعلك على جواده، فهو جواد هزيل كصاحبه، جنى عليهما الفقر والجوع، ولكنه كصاحبه أيضا جرئ مقدام، كأنما يشعر كما يشعر صاحبه بأن الحق للقوة، وأن الرزق فى الشجاعة، وأن الجواد الخامل كالصعلوك الخامل، وتأتى طرافة الصورة أيضا من أن الشنفرى يلون صورة جواده بألوان مغامرته هو. فإذا جواده صورة منه، كم حوى من خيل سمينة قوية موثقة، كشأنه هو مع أفراد مجتمعه الأغنياء، وهكذا يقدم لنا الشنفرى جواده على أنه « جواد صعلوك».

ولا نبالغ ـ إذاً ـ إذا قلنا أن من حسن حظ شواهدنا الشعرية الصعبة أن تقع ضمن دائرة اختياره لتكون موضوعاً لتحليله، سواء ما وقع منها فى دائرة الصعلكة التى نحن بصددها هنا، أو ما بدا أكثر منها صعوبة ووعورة وغموضاً على نحو ما صنعه فى دراسته الفنية حول «ذى الرمة» الذى رآه الدكتور طه حسين صخرة الأدب العربى التى يصعب تخطيها، فإذا بالباحث يحمل معاوله ويستكمل أدواته المنهجية لينال من الصخرة، فيكشف للقارئ ما خبأه الزمن وراءها من كنوز الصور ورونق الأداء، مما ظل غائماً على مدار السنين الطوال تحت ستار الغرابة والوحشية.

وهكذا بدت شواهده الشعرية مجالات رحبة للكشف عن مزيد من حرصه على الغوص وراء الدلالات والمعانى والصور، وربما ساعدته ملكته الشعرية على خصوصية هذا التناول الذى يبهر القارئ حين يستمتع بجمال الصياغة، فيتوقف مندهشاً أمام أدائه اللغوى وصياغاته التصويرية التى تشى بدقة صلته بالتراث، وتعدد قراءاته العميقة التى استوحى فيها أسلوب الجاحظ، أو أعجب منها بمنطق أستاذه طه حسين، إلى جانب شاعريته المتدفقة ـ إبداعا ـ عبر ديوانه المعروف (نداء القمم).

ودعنا فى هذا المسار نتأمل أول مقدمة كتبها فى حياته الأكاديمية وهو طالب ماجستير ليبرر أسباب انتقائه لشريحة الصعاليك موضوعاً لبحثه

فيقول:[1]

«يقف موضوع الصعاليك فى تاريخ الأدب العربى كتلك المراقب الشم الشامخة التى أطال فى الحديث عنها شعراؤهم، والتى لم يكن أحد غيرهم يستطيع، أو حتى يجرؤ على الصعود إليها، يحوم حوله الباحثون، ثم يتجنبون المغامرة باقتحامه، كأنه منطقة خطرة من تلك المناطق التى كان الصعاليك يمارسون فيها نشاطهم الدامى الرهيب، وكأنما كتب على هؤلاء الصعاليك الذين لم يلقوا من مجتمعهم عناية أو اهتماماً فى حياتهم أن تظل اللعنة تلاحقهم طوال تلك القرون المتعاقبة بعدهم، وكأنما كتب على هؤلاء المشردين فى آفاق الأرض أن يظلوا مشردين فى أعماق الكتب والأسفار».

ثم نأتى إلى قوله فى الصحيفة نفسها:

«وفى أذهان الناس عن الصعاليك صورة غامضة غير مشرقة، تكسوها ظلال قاتمة تحجب كثيراً من معالمها وخطوطها، وتغشيها سحب دكن تخفى وراءها كثيراً من النور والضياء وينقصها كثير من الأضواء الكاشفة تجلو عنها ظلالها القاتمة، وتبعد عنها سحبها الدكن حتى يتبين مايحتجب خلفها من معالم وخطوط وأضواء».

والذى لايخفى فى هذا المسار أيضا أن الدكتور خليف لم يفصل - بشكل قاطع - بين شاعرية أسلوبه ومنهجية بحثه، بقدر ماصنع منهما معاً مزيجاً طريفا محكما، أو معزوفة لغوية متكاملة يشكل من خلالها أحلامه التى آثر صياغتها فى مثل هذه اللغة التصويرية العميقة التى جاءت خصبة دفاقة، مما يوقفنا على ضرورة إصدار الحكم لصالحه من منطلق التسليم بجمال الأداء اللغوى والأسلوبى والتصويرى لديه بما يزيد المنهج ثراء وعمقا ورشاقة وروعة، كما يزيده براعة وتمكنا لديه وكشفا عن تميز صاحبه - وتمكنه من امتلاك ناصية لغته، مما يذكرنا على الفور - كما قلنا - بأداء الجاحظ ورونق أسلوبه، أو ميل الدكتور طه إلى الصدور عن هذا الأسلوب العربى الرائق الذى يستأثر بجمهوره من خلاله.

---

(١) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ص ١٢.

ويبدو أن مسلك المبدعين من الباحثين قد مال إلى هذا المنعطف المتميز حين حملوا فيه عبء الجمع بين الحسنيين من واقع الإلمام بموارد الموروث وبين ما أهلته لهم ملكات الإبداع، فأضافوا إلى النقد إبداعاً، أو لنقل - بلا مبالغة - أحالوا الرؤى النقدية إلى مواقف إبداعية من خلال جمال التصوير وروعة التوصيل، والاعتداد بذوق المتلقى على طريقة زعماء مدرسة البديع العباسية ممن أفاضوا فى توظيف «اللون البديعي» فى خدمة تشكيل «الصورة الفنية» فما عابهم شىء طالما وضحت الصورة، وبانت معالمها على طريقة مسلم بن الوليد وأبى تمام والمتنبى وأبى فراس والشريف الرضى.

وتظل شاعرية أسلوب الباحث مؤشراً من مؤشرات حيوية أدائه، والصدور عما ترسب فى لا وعيه من مواد التراث التى استوقفته زمنا طويلا باحثاً ومبدعاً كشف عن جانب من ذوقه النقدى فى سياق اختياراته الشعرية ضمن كتاب الروائع من الأدب العربى منذ أشرف على جزئه الأول حول العصر الجاهلى «شعره ونثره» فسجل من خلاله منهجاً واضحاً يحكى حيثيات الانتقاء ودوافع التوصيف والتقديم والبحث، مما يذكرنا بما كان من خطى شعرائنا الكبار ممن استهواهم الشعر القديم على طريقة حماسه أبى تمام وحماسة البحترى ومختارات البارودى، وإن شئنا استكمال الصورة فقد أراد أن يضيف من ثقافته وملكته مازاد نقده رونقاً وعذوبة، إلى جانب موضوعيته التى أملاها عليه درسه التاريخى العميق فى إطار المنهج العلمى الذى مال إليه وأخذ به فى معظم الأحايين وأغلب الدراسات.

•••



الفصل الثالث

تواصل الحس التراثى عند شعراء الحضارة

مع نهاية عصر الجاهلية، ومع ظهور الإسلام انتهت - إلى حد بعيد - هيمنة الحس القبلى على الشخصية العربية، حيث بدأت تعرف سبلاً أخرى، وتنطلق من معايير مختلفة، وتصدر عن صيغ مغايرة لما درجت عليه من صراعات درامية دامية على مدار تاريخ العصر السابق، منذ أن كانت القبيلة إما واترة وإما موتورة، ولا حياة لها إلا من واقع أحد الأمرين على حد التعبير الشائع الذى تركة دريد بن الصمة عبر قوله[١]:

يغار علينـــا واتـــرين فيشتفى   بنـــا إن أصبنا أو نغير على وتر
قسمنا بذاك الدهرشطرين بيننا   فما ينقضى إلا ونحن على شطر

ويوم أن كان الفارس القديم عاجزاً عن تصنيف حياته إلا من خلال الذات الجماعية التى يستصرخها كلما عنت له أزمة، أو حتى تستصرخه وتستنصره هى بمنطق قوتها ومحض سطوتها ابتداء من مثل قول الشاعر الجاهلى أيضاً[٢]:

وهل أنا ألا من غزية إن غوت   غويت وإن ترشد غزية أرشد

وإنتهاء إلى شبيه قول عنترة بن شداد[٣]:

لمارأيت القوم أقبل جمعهم   يتذامرون كررت غير مذمم
يدعون عنتر والرماح كأنها   أشطان بئر فى لبان الأدهم

ومروراً بلغة التهديد الجمعى، وترشيح منطق القوة والبطش، على غرار ماكان من شموخ الصوت التغلبى المبكر، ذلك الذى ملأ أرجاء الجزيرة صخباً منذ صدع به عمرو بن كلثوم فى مختتم معلقته[٤]:

ألا لا يجهلن أحـــد علينا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

---

(١) انظر حماسة أبى تمام (بشرح التبريزى) جـ٢ ص٢١٢.
(٢) المصدر نفسه ١/٢٤٣.
(٣) معلقة عنترة ومطلعتها:
هل غادر الشعراءُ من متردَّم؟   أم هل عرفت الدأر بعد توَهُم؟
(انظر شرح المعلقات التسع لأبى جعفر النحاس/ت أحمد خطاب ص ٤٥١).
(٤) معلقة عمرو بن كلثوم ومطلعها:
ألا هبى بصحنك فأصبحينا   ولا تبقى خمور الأندرينا
وينظر المصدر نفسه فى شروح المعلقات ص ٦١١

وعلى النقيض منه كان - فى ظل الملابسات التاريخية نفسها - صوت دعاة السلام - من المنطلق نفسه - منطلق الحرص على بقاء القبيلة - فكان توجه زهير بن أبى سلمى إلى قبيلتى عبس وذبيان، وكانت رسالته العنيفة إلى الأحلاف، وكان تحذيره أبناء القبائل من خطر نقض الصلح، أو الأنتكاسة والعودة إلى نزيف الدماء، على نحو ما استوقفه من الموقف الفردى للحصين ابن ضمضم فى قوله[1]:

وكان طوى كشحاً على مستكنة　　فلا هو أبداها ولم يتجمجم

وقال سأقضى حاجتى ثم أتقى　　عدوى بألف من ورائى ملجم

وكان - أيضاً - ذلك التهديد الجماعى، وكأنما أخذ الشاعر على جمهوره موثقاً يحذرهم من النكوص عنه بحال[2]:

فلا تكتمن الله ما فى نفوسكم　　ليخفى، ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر　　ليوم الحساب أو يعجل فينقم

وليس جديداً هنا أن نزعم - أو نثبت - أن الشاعر القديم كان قبلياً فى انتمائه إلى قبيلته فى فنه وإبداعه، وأيضاً كان الأمر فى فكره وسلوكه، خاصة أذا استثنينا - وهذا ضرورى - فريقا من القوم أعلن تمرده ورفضه وثورته. فكان له مع القبيلة شأن آخر، وكان له منها - ومن أبنائها - مواقف مضادة. وإن ظلت ثمة خيوط رفيعة تشده إليها، مهما أدعى الثورة أو أعلن التمرد، فكان طرفة فى عنفوان شبابه واعتداده بلذاته الثلاث يعيش مساحة متميزة من توهج الذات، رأى نفسه من خلالها فتى القبيلة الأول كلما عنّ لها أمر خطير[3]:

إذا القوم قالوا: من فتى؟ خلت أننى　　عنيت، فلم أكسل ولم اتبلد

وبناء عليه كان الحاضر الغائب بين قانونه الداخلى وبين قانون الجماعة:

فإن تبغنى فى حلقة القوم تلقنى　　وإن تقتنصنى فى الحوانيت تصطد

---

(١) معلقة زهير (المصدر السابق جـ ١/ ٢٩٧)

(٢) المصدر نفسه والحوار نفسه يتعلق تارة بالقبائل المتحارية وأخرى بالحصين بن ضمضم.

(٣) معلقة طرفة/المصدر نفسه ١/ ٢٠٥.

وكذلك كان أمر عنترة إذا ما دعى إلى عظيمة على ألسنة فرسان قومه من أبناء الحرائر والسادة من الطبقة العليا التى حرم الانتماء إليها، أو حتى الاعتراف به واحداً من أبنائها، على الرغم من نسبته إليها من خلال أبيه شداد[1]:

إنى امرؤ من خير عبس منصبا   شطرى، واحمى سائرى بالمنصل

إن يشدوا أكرر، وإن يستلحموا   أشدد، وإن يلفوا بضنك أنزل

وكذلك كان دأبه إذا ما صحا وأفاق من سكره[2]:

فإذا شـــربت فإننى مستهلك   مالى، وعرضى وافر لم يكلم

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى   وكما علمت شمائلى وتكرمى

وكذلك كانت حال المنخل اليشكرى فى ظاهرة انتمائه القبلى الذى راح يتخلص منه مؤقتاً تحت وطأة المؤثر الخمرى[3]:

فإذا شربت فإننى   رب الخورنق والسدير

فإذا به كلما أفاق وجد فى نفسه ابن القبيلة المتعصب لها، وفى أعماقه صوتها بكل مستوياته، ومعها كل قياسات الإنتماء، مما يظل صادراً حتى عن أطرها الإقتصادية المعروفة:

وإذا صحوت فإننى   رب الشويهة والبعير

من هنا كانت طبيعة ذلك الإنتماء القبلى، ومنها - بالطبع - كانت طبيعة النشأة، ومعها كانت وحدة الزمان والمكان والبيئة، وما تمخضت عنه من وحدة الفكر وتقارب مصادره، وكذلك كان تشابه مستويات الصياغة ومعالم التصوير، وكان ما برز من ملتقى الشعراء من أصحاب المجموعات الشعرية

---

(١) من لامية عنترة، وفيها يحاول الأنتصاف لنفسه ونسبه من قبل أمه التى طالما عير بها (ابن السوداء / ابن زبيبة)

(٢) فى حواره الخمرى يتشبه أيضا بأحرار القبائل حتى لينافسهم فى إسرافهم فى سبيل الخمر:

ولقد شربت من المدامة بعدما   ركد الهواجر بالمشوف المعلم

فإذا شـــربت فإننى مستهلك   مالى، وعرضى وافر لم يكلم

(٣) وقد سجلها ضمن رائيته المشهورة التى استوعبت تجربته المتميزة ومطلعها:

إن كنت عاذلتى فســـيرى   نحو العـــــراق ولا تحورى

ويمكن الرجوع إليها ضمن اختيارات كتاب الروائع من الأدب العربى (جـ/١ العصر الجاهلى).

الكبرى بين معلقات وأصمعيات ومفضليات وجمهرة، وكان على الجانب الآخر المضاد صوت التمرد والرفض منذراً بتوجه من طراز خاص، بدا معادياً للحس القبلى عند فرسان الصعاليك وشعرائهم، ممن أصروا على رفض منطق الغبن الإجتماعى، أو الرضوخ لدونية الطبقة، بل راحوا يقاومون صور القهر الطبقى التى نالهم من جريرتها الكثير من الأذى وتحقير الشأن وهوان المكانة، فكانت حركتهم المضادة- فى أدق توصيف لها- تعبيراً عن رغبتهم فى تجاوز الذات الجماعية التى ضاقوا بسطوتها وهيمنتها ، وكان الهدف الأساسى كامناً من وراء تغليب ذواتهم الفردية على كل ماسواها. فكان لهم ما أرادوا إلا بقية تراث قبلى لغوى وتصويرى ما نظنهم إلا وقد صدروا عنه مهما أعلنوا التمرد، أو استساغوا منطق الرفض الذى درجوا عليه، فما كان معجمهم إلاقبليا على مستوى المفردات والصور، فكانت لغتهم توفيقية بقياس الجماعة التى انشقوا عليها، وإن مالوا إلى تطويعها- أى اللغة- إلى حيث يشاءون تصويراً، على غرار ما كان من مشهد الطيف، وقد آل إلى «طيف صعلوك» فى أول مفضلية من إبداع تأبط شرا حيث يقول[1]:

يا عيدمالك من شوق وإيراق ... ومر طيف على الأهوال طراق

يسرى على الأين والحيات محتفيا ... نفسى فداؤك من سار على ساق

ومن هنا بدت منظومة الشعر الجاهلى بين أيدينا عبر طوالها وقصارها، وفى ثنايا قصائدها وبين مقطعاتها، فى أبياتها المفردة أو وحداتها القبلية المجتزأة أو الناقصة، ذاهبة إلى حيث تذهب القبيلة فى سياق عالم القلق، وأساسه الأضطراب، وقياس حياته عدم الأستقرار، وديدنه ذلك التنقل الدائم من أجل الحياة، أو حتى فى ظلال حروب طال مداها واشتد أوارها، فكان التوحد بين القبيلة وبين فارسها منذ ميلاده، وكذلك كان شأنها مع شاعرها المحارب بلسانه وشعره ، وكذا كانت منظومة الصوت الجماعى القديم بمختلف أنغامه المتباينة تسرى فى دماء أبناء القبائل ممن تواصلوا معها، ولم يستطيعوا الإفلات من سطوتها أو هيمنتها، كذلك كانت مقومات الفن وأسس التصوير حتى لدى من تمردوا عليها، فعجزوا عن التعبير بغير

(١) المفضلية رقم(١) من ديوان المفضليات بتحقيق عبد السلام هارون وأحمد شاكر، ط. المعارف، القاهرة ١٩٧٠.

لغتها، وبدا التمرد لديهم شيئاً مختلفاً- فى جوهره- عما قصدوا إلى صياغته وتصويره على مستوى صيغ المعالجة.

فإذا كانت هذه هى صورة حياة شعرائنا فى عصرهم الأول، وكانت القبيلة- كما قلنا- إما واترة وإما موتورة، وكذلك كان أمر شاعرها إذا أخذنا بما كان من أمر القاتلة المقتولة فى قصة جليلة بنت مرة البكرية، حين قالت كاشفة عن تمزقها النفسى وحيرتها الإنسانية بين ثأر لها وثأر عليها من جرَّاء مقتل زوجها (كليب بن ربيعة) على يد أخيها (جساس بن مرة) لتقول[1]:

يا نسائى دونكن اليوم قد خصنى الدهر برزء معضل
إننى قاتلة مقتـــــولة ولعـل اللـه أن يرتـــاح لى

فماذا بقى إذاً من رواسب هذا الحس القبلى الموروث فى زحام عصور الحضارة وحياة القصور، وفى خضم مراحل انصهار العرب مع حضارات أخرى وافدة عليهم، وخاصة إذا ما أتخذنا من أرقى الحضارات شأناً مساحة للتأمل، ومجالاً للتحليل والتناول عبر صفحات هذا البحث؟

هل أستطاع شعراء الحضارة العباسية- على سبيل المثال أولاً- فى أوج أزدهارها الانسلاخ التام عن المؤثر القبلى، أم ظلوا خاضعين له صادرين عن مواده ومعطياته؟ أم أعلنوا تمردهم عليه ورفضهم إياه؟ أم أجتهدوا فى سبيل اصطناع مزاوجات- بشكل هادئ أو صريح- بين ذلك المؤثر وبين مواد الحضارة الجديدة؟ أم أنهم قصدوا- فنياً- إلى طرح صيغ مقبولة من صيغ المصالحة بين ما ترسخ فى وجدانهم وبين ما طرأ عليهم- ذاتيا- من مقومات التفاعل مع معطيات الحياة المعاصرة؟

لعل الإجابة عن أى من هذه التساؤلات- والأفضل كلها- قد تضيف بعداً، أو لعلها تمثل خطوة تقترب بنا من هدف هذا الدرس الذى يسعى إلى

---

(١) وقصة جليلة بثأرها تحكى جانبا من قصة الحرب الجاهلية الأولى التى تعد أصلا فى التأريخ للعصر الجاهلى، إذا أخذنا بالقسمة الحربية بدءا من حرب البسوس إلى داحس والغبراء إلى يوم ذى قار (يراجع: دراسات فى الشعر الجاهلى للدكتور يوسف خليف/ الفصل الأخير. وكذا كتاب الروائع فى جزئه الأول/ مدخل الدراسة قبل النصوص المختارة للكتاب).

تسجيل أولى لمعالم تلك المفارقات التى بدت- فى جانب منها- رد فعل لصدمة الحداثة، وكأنها راحت تحكى جانبا من قصة الصراع كما عاشها شعراؤها المخضرمون والمولدون منذ مطالع العصر العباسى، لنجد بشاراً- مثلاً- من كبار مخضرمى الدولتين يعترف تارة بأنه قد نشأ فى حجور ثمانين شيخا من بنى عُقيل، اعتدادا منه بجذور ثقافته، وتنويها بعمقها وأصالتها الفطرية من عمق البادية، وإذا به يجرب حظه تارة فى اقتحام معترك النقائض القبلى فلم يرد عليه جرير وبعدئذ حملها بشار حملها فى نفسه يوم أن يصرح بها قائلا: لو رد على جرير لكنت أشعر الإنس والجن.

وإن كان بشار- فى أمويته - لم يأنف أبدا من أن يتغنى بالصوت القبلى باعتبار ما كان من ولائه لمروان بن محمد، وانتمائه إلى قيس عيلان، فكان ضمير الجماعة لديه يعكس جانبا من ذلك البعد القبلى المتميز الذى عكسه مشهد زمن الرحلة- تصويرا- فى البائية[1]:

وليل دجـــوجى تنــــام بناته	وأبناؤه مــن هــوله وربائبـــه
فلما تولى الليـــل واعتصر الثرى	لظى الصيف من نجم توقد لاهبه
وطارت عصافير الشـقائق واكتسى	من الآل أمثــال المجـــرة ناضبه
غدت عانة تشكو بأبصارها الصدى	إلى الجـأب إلا أنها لا تخاطبـــه

واستمر صداه واردا فى ذاكرته، مهيمنا على مخيلته حتى فى مرحلته العباسية، وهو بصدد مدح عقبة بن مسلم (والى الخليفة المنصور على مدينة البصرة) لينطلق- تقليدا- من جوف الصحراء، شاكيا أجواءها على منهج تخيلى سرعان ما يفر إليه من واقع الموروث والذاكرة التاريخية[2]:

---

(١) وبائية بشار دالة على أمويته وقياس فحولته الفنية بقياس الإحيائيين قبل اندماجه فى العباسية وانخراطه فى تيار الشعوبية ومطلعها:

جفا وده فازور أو مل صاحبه وأزرى به أن لا يزال يعاتبه

وفى ثناياها يفسح مجالا محددا لطرح الرؤى الذاتية التى سجل أبرزها فى قوله:

إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى ظمئت وأى الناس تصفو مشاربه؟

وقوله:

إذا كنت فى كل الأمور معاتبا صديقك لم تلق الذى لا تعاتبه!

(٢) من قصيدته الهمزية ومطلعها البدوى الذى يقول فيه:

حييا صاحبىَّ أم العلاء واحذرا طرف عينها الحوراء

إن فى عينـــها دواء وداء لملـــم والداء قبـــل الدواء

وفلاة زوراء تلقى بها العيـ ـن رفاضا يمشين مشى النساء
من بلاد الخافي تغول بالر كب فضاء موصولة بفضاء
قد تجشمتها وللجندب الجو ن نداء في الصبح أو كالنداء
حين قال اليعفور وارتكض الآ ل بريعانه ارتكاض النهاء
بسبوح اليدين عاملة الرجـ ـل مروح تغلو من الغلواء
همها أن تزور عقبة في الملـ ـك فتروى من بحره بدلاء

ولنا أن نقيس على هذا النمط كثرة أخرى مما صاغه بشار قاصدا إلى الصدور عن انتمائه الفكري وولائه الفني من خلال صيغ الموروث البدوي، حتى إذا ما انتقل إلى رفقته من الموالي سارع فحاول التبرؤ منه، وعندها قد يتناقض مع نفسه فإذا به يسجل بين جواري العصر- في واحد من مجالسه- أنه «على دين كسرى» كما شاع بين قومه مراراً تنصله من الانتماء للعرب منذ قصد إلى التنكر الصريح لولايته فيهم[1]:

أصبحت مولى ذي الجلال وبعضهم مولى العريب، فخذ بحظك وافخر
مولاك أكرم من تميم كلها أهل الفعال ومن قريش المعشر

ثم يتصاعد الأمر لديه حتى ليتحول إلى صرخة شعوبي ساخط على العروبه في ذاتها، ومن خلال كل ما يتعلق بها، راغباً في الانتقام من أهلها، وكأنما طبق مقولة الجاحظ العظيم في تصويره لموقف الشعوبيين والزنادقة «من كره قوما كره أرضهم، ومن كره أرضهم كره لغتهم ومن كره لغتهم كره دينهم» فكان منطلق بشار- على هذا النحو- في مسيرة الشعوبية المذهبية، ومعها زندقة من درجتها نفسها، وكذلك كان موقفه العدائي الصريح من كل ما يمت إلى قبيله بصلة، على غرار ذلك النحو الذي احتوته بائيته المشهورة، في عهد الخليفة المهدي حيث بدا المعجم القبلي لديه مستهدفاً ليكون موضعاً للسخرية ومجالا للتهكم ووسيلة إلى الاستخفاف بالعرب، وكانت معاوله قاصده - آنذاك - إلى هدم البنيان القبلي بكل صوره،

(١) تراجع الدراسات الأدبية حول تحليل شعوبيته وزندقته تفصيلا، ومنها كتاب العصر العباسي الأول للدكتور شوقي ضيف، الشعر العباسي: نحو منهج جديد للدكتور يوسف خليف، الشعر العباسي: الرؤية والفن للدكتور عز الدين إسماعيل، والشعر والشعراء في العصر العباسي للدكتور مصطفى الشكعة وكتاب أشكال الصراع في القصيدة العربية للدكتور التطاوي (جـ٢).

ومحاولة الخلاص من كل رواسبه والتبرؤ من كل أهله[1]:

كلا ولا كان أبـــــى   يركب شرجى قتب
ولاحدا قــــط أبى   خلف بعير جــرب
ولا اصطلى قط أبى   مفحجا للـــــهب
ولا أتى عرفطــــــة   يخبطها بالخشب
ولا شــــوينا ورلا   منضنضا بالذنـب
ولا تقصعـــــت ولا   أكلت ضب الحـزب

وشاء الشاعر الشعوبى أن يضع فى مقابلها صورة النسب الفارسى الذى اصطنعة لنفسه وراح يعتد به حيث راح يرسم أبعاده من خلال رموز الحكم والنبوغ السياسى عند الفرس تارة، ومرات أخر من خلال التوقف المتعمد عند رموز التحضر، وتجاوز مشاهد التبدى وصور الفقر الذى ألصقه، وألصقها - أيضاً - بالعربى وقبيلته[2]:

كم لى وكم لى كم أب   بتاجــه معتصـب
أشــــوس فى مجلسه   يجثى له بالركــب
يغــــدو إلى مجلسه   فى الجوهر الملتهب
يسعى الهبـــانيق له   بآنيات الذهــــب
لم يسق أقطاب سقى   يشربها فى العـلب
إنا ملـوك لــــم نزل   فى سالفات الحقب
نحن ذوو التيجان والـ   ملك الأشم الأغلب

---

(١) وتنهض القصيدة على عرض عدة لوحات محكمة تحكى جانبا بارزا من قصة صراع الشعوبية مع العرب على المستوى الحضارى (يراجع ضحى الإسلام للأستاذ أحمد أمين، شعر الصراع بين العرب والروم لعبد المنعم الرجبى، والشعوبية للدكتور محمد نبيه حجاب، الشعوبية والزندقة فى العصر العباسى للدكتور حسين عطوان).

(٢) ومعروف بالقياس نفسه قصة بشار مع الأعرابى فى مجلس مجزأة بن ثور السدوسى والتى انتهت إلى تشفى بشار من العرب جميعا، لامن الأعرابى ضمن أبياته التى نظمها رداً على تساؤله (ما للمولى وللشعر؟) ليقول:

أحين كسيت بعد العرى خزا   ونادمت الكــرام على العــقار
تفاخر يا بن راعيـــة وراع   بنى الأحرار حسبك من خسار
وكنت إذا ظمئت إلى قـــراح   شـــركت الكلب فى ولغ الإطار
تريد بخطبة كســر الموالى   وينســيك المكارم صـــيد فار

(ينظر مقدمة ديوان بشار بتحقيق محمد الطاهر بن عاشور، وأخبار بشار لابن منظور)

ولاشك أن مثل هذا الرفض المطلق للحس القبلى قد تضخم لدى بشار منذ راح يتنفس حريته كاملة مع مطالع عصر الحضارة العباسية، وراح يشهد معها انطلاقة الفرس وتشفيهم من العرب ، مما أفرز تيارى الشعوبية والزندقة ليسيرامعاً فى خطين متوازيين.

صحيح أن ثمة قدراً واضحاً من الزيف والمغالطة قد غلب على منطق الشاعر على غرار ما اصطنعه فى سياقات مشابهة لهذا الشاهد، أو فى إدعائه الدائم رفض الانتماء إلى العرب لأنهم قبليون، وكأنه يبرر لماذا انسلخ منهم، وتخلص من أمر الولاء لهم على نحو ادعائه - تصنعاً- بتحولة بولايته إلى ذى الجلال. وهو مالم يقع حقيقة، وليته دان- حقاً- بولايته لله تعالى، ولو فعلها ما ضاق به الناس من هول مجونه وعربدته حتى قال فيه واصل بن عطاء: أما لهذا الأعمى من يقتله؟ . فإن شكاه إلى أبيه بُرد قال: ألم تر أن الله قال « ليس على الأعمى حرج » ليقول الرجل: إن فقه بُرْد أغيظ له من زندقة بشار، ولو فعلها ما وجدنا منه زنديقاً مذهبيا كما كان فى شعوبيته المذهبية، خاصة إذا ما أخذنا بما أذيع من مجالس عبثه مع الجوارى، وما دار معهن من حواره وهن يقلن له : ليتك أبونا يا أبا معاذ! ليقول صراحة : نعم وأنا على دين كسرى (مشيرا بذلك إلى إباحة زواج المحارم على المذاهب المجوسية القديمة) وهو مالم يتوجس خيفة من أن يشير إليه فى أكثر من صورة صراحة يوم أن رشح عبادة النار ومال إليها على طريقة المجوس فى مثل قوله:

الأرض مظلمة، والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار

أو قوله: إبليس أفضل من أبيكم آدم فتنبهوا يا معشر الفجار
النار عنصره، وآدم طينة والطين لا يسمو سمو النار

فبدا شاعر الحضارة العباسية منذ مطالع العصر- بهذا القياس- وقد اتخذ من رواسب الحس القبلى أساسا للهجوم والتجريح، وطرح ما شاء من صور السخرية من « العريب » ومن « تميم » وغير ذلك، مما بدا أكثر وضوحا فى عالم أبى نواس- ابن الحضارة العباسية- وقد أعلن تمرده على الطلل الجاهلى باعتباره شاهدا على موروث قبلى قديم ، يأخذ منه هو نفسه موقفا عدوانيا، لم يستنكف أن يعلنه بشكل صارخ وحاد، حتى ليكاد من

خلاله يفسد دعواه الفنية حول ضرورة تجاوز مشاهد الأطلال ورموزها القبلية الموروثة التى فقدت مصداقيتها من حيث المعايشة وواقعية التجارب، والانصراف إلى المشاهد المستحدثة، فإذا الإطلال لا تتجاوز لديه - بهذا المنطق - أن تكون رموزا دالة على قبلية القدماء التى تمنى لو عفا عليها الزمن، فتخلص منها تخلصه من أهلها، وقد رآهم ورأها فى ظل نمط من الشقاء والتخلف عن مدارج سلم الحضارة .. بل راح الشاعر الشعوبى يسقط حقهم فى الحياة مكملا - بذلك - صرخة بشار حين دعا على الإعرابى والعرب - جميعا - معه قائلا :

مقامك بيننا دنس علينا فليتك غائب فى حر نار

لمجرد أنه سمعه يسأل عنه من منظور عروبته أو ولايته، ليقول الأعرابى : وما للمولى وللشعر؟ فإذا بأبى نواس ينطلق من صوت قريب من هذا فى أبياته المشهورة التى حاول بها الخلاص من المقدمة الطللية ، واتخذ منها ذريعة لإعلان شعوبيته الحضارية إزاء شقاء العربى وتخلفه[1].

عاج الشقى على رسـم يسائله وعجت أسـأل عن خمـارة البلد
يبكى على طلل الماضين من أسد لا در درك قل لى: من بنو أسـد؟
ومن تميم؟ ومن قيـس؟ ولفهما ليس الأعاريب عند الله من أحد؟

حيث يبدو الشاعر أشد ما يكون ميلاً - هنا - إلى لغة التجهيل والتنكير للقبائل العربية، وإذا هو يجمعها بمنطق السخرية والتهكم لعله يسقط ما بقى لها من مكانة ، حتى على المستوى الدينى اتخذة مدخلا جرؤ على عرضه هذا النحو ، حين نفى عنهم أن يكونوا (عند الله من أحد!) على حد تعبيره، على أن الحقيقة المؤكدة تظل دالة على مؤشر فشل أصحاب هذا الرفض ودعاة ذلك النفور من الحس القبلى، خاصة حين نكصت مسيرتهم عن ان تستكمل بعيدا عن موروث القبلية القديمة، خاصة أذا اعتددنا بمصادر ثقافة أولئك الشعراء منذ الصبا فى عمق القبائل العربية الدارجة على أرضها، ومن خلال فطرة أبنائها، حتى نشأ فى قلب كل منهم شىء ما

(١) ومن المعروف أن شعوبية أبى نواس قد أخذت منحى حضاريا، ولكنه لم يبرأ من المزايدة على حساب حضارة العنصر العربى، خاصة حين أحال ثورته على الطلل إلى صورة ينال منها بالدرجة الأولى من العرب قبل الطلل.

يتنادى- لا شعوريا- ببعض ذلك المنطق القبلى حتى وإن ناصبه- أو ناصب أهله- أشد صور العداء شراسة وعنفا.

على أن فريقا آخر من الشعراء كان على صلة وثيقة بالنموذج القبلى القديم ، سواء أقصد من وراء تشبثه به تسجيل ولائه لهذا الموروث الممتد منذ تاريخ الجاهلية، أم أقتنع باستمرارية الطلل- مثلا- باعتباره رمزا نفسيا دالا- بدوره- على انهزام الإنسان فى أى من حقب الزمن أمام عالم المجهول، وترقب العدم ومخاوف الفناء واللا تناهى [1] أم آثر اجترار الذكريات من خلال نقل صورة جاهزة تؤول إلى جانب بارز من المركب الثقافى والوجدانى الذى ترسب فى لاوعيه من واقع قراءاته، أو من جراء معايشته لصور القدماء من شعراء البداوة ضمن ما ثقفه من دواوينهم وما حفظه من أشعارهم. لكل هذا وربما لأسباب أخرى جزئية تدخل فى إطارها كان امتداد الحس القبلى عند شعراء التيار المحافظ ظاهرة متوقعة، ولها منطقها الطبيعى؛ إلا أنهم ارادوا مناوأة أنصار التجديد ودعاة الحداثة العباسية من مولدى العصر الجديد؟ ربما.. وربما أرادوا- من جانب آخر- إيقاف تيارهم الشعوبى المعادى للعرب من خلال ضرب الرموز القبلية، وإسقاط ما لها من دلالات، ربما قصدوا- من جانب ثالث- إلى استمرار إحياء النموذج الموروث كما صنع أسلافهم من شعراء بنى أمية فى عصر الإحياء السابق عليهم، فكانت لغتهم جامعة بين منطق الحداثة ورواسب القبلية إذا آخذنا بمنطق زعيم مدرسة البديع العباسية وهو يتغنى بحزنه الذى ربطه بمشهد الظعينة ، فكان- من خلاله- أقرب إلى منطق زهير الجاهلية، يقول مسلم بن الوليد[2]:

هلا بكــــيت ظعائنا وحمـــولا ... ترك الفؤاد فراقهــــم مخبولا
أما الخليـــــط فزائـــلون لفرقة ... فمتى تراهم راجعين قفـــولا؟
أتبعتهم عين الرقيب مخالســـــا ... لحظا كما نظر الأســــير كليلا!
فأذا زجــــرت القــلب زاد وجيبه ... وأذا حبست الدمع فاض همولا
وإذا كتمت جوى الأسى بعث الهوى ... نفسا يكون على الضمير دليلا
تالله ما جهل الســـرور ولا الكـــرى ... أن الفراق من اللقــــاء أديلا

(١) أقصد هنا تفسير « فالتر برواته » للمشاهد الطللية من حيث مدلولها النفسى لدى الجاهلى إزاء المجهول فى عالمه. انظر التفسير النفسى للأدب للدكتور عز الدين إسماعيل.

(٢) ديوان صريع الغوانى (ت. د.سامى الدهان) ص٥٤.

فإذا هو يقترب - لأول قراءة للوحته - من منطق زهير القبلى، حين وقف وقفته المشهورة أمام مشهد الظعينة، وقد تجاوز منطق الصحبة المزدوجة التى سنها الشعراء من قبله منذ (عوجا على الطلل المحيل، إلى قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل..) ليطرح زهير المشهد الكاشف عن خصوصية صنعته فى غير بكاء ولا نحيب [1]:

تبصر خليلى هل ترى من ظعائن تحملن بالعلياء من فوق جرثم؟
علون بأنماط عتاق وكلة وراد حواشيها مشاكهة الدم

وكذلك جاء المشهد المشهور لابنه كعب حين جمع بين الصورتين الحركية النابضة بالحياة، والثابتة الكاشفة عن حزنه وأساه فى مطلعه:

بانت سعاد فقلبى اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول

ولكن ماذا لو تأملنا خصوصية الموقف الفنى لدى مسلم - هنا - وقد فتح بابا حضاريا عميقا من واقع أدائه الفنى بمقاييس مدرسة البديع التى تزعمها، إلى جانب انطلاقة مما ترسب فى أعماقه من حس الموروث القبلى فى التبدى، ليقدم لنا صورته الفنية عبر مستويين: أولهما يتراءى لنا من خلال الظعائن والحمول وحركة الخليط، ومشهد الرحلة، باعتبارها - فى مجملها - صورا قبلية موروثة، ولكن كيف عالجها؟ وكيف صاغها تصويراً مرة من خلال (خبل الفؤاد) وثانية من (مخالسة عين الرقيب) وثالثة من منظور(التشبيه بالأسير)، لتقوم بنية الصوة عنده - جمالياً - من واقع العين/ المخالسة/ اللحظ/ النظر/ انكسار حدة البصر (الكليل)، وليكتمل المشهد - نفسيا وداخليا - من خلال صراع الشاعر مع قلبه موزعا بين محاولة الزجر وبين رد الفعل بالعجز استسلاماً وضعفاً ، وكذا بين حبس الدمع ، ثم عودة إلى فيض الدمع، لتمتد الصورة فتتوقف عند كتمان الأسى، ثم ينتقل إلى تشخيص الهوى، واستجابة النفس لأهواء القدماء التى لم يفلت الشاعر من سطوتها على ضميره، وإن قصد إلى تجاوزهم فى منهجه منذ استقصى صورتها، إلى ما عرض له من تصوير أصدائها موزعة بين خصوصية الاستفهام (هلا - فمتى تراهم؟) وبين التقريرية المزدوجة التى مال إليها بين

---

(١) اللوحة الخاصة برحلة الظعينة ضمن معلقة زهير، وقد أشرنا إلى مصدرها فى الهامش (٥).

ثنايا الصورتين: ترك / أما الخليط، لتتداخل أبعاد الصورة توكيدا بين الفؤاد والعين تارة، ثم القلب والدمع تارة أخرى، ولتظل مائلة إلى جهل السرور، ومائلة أيضا فى قدرة الهوى على البعث، ليعقبها الانشغال بصورة الضمير. ومع كل هذه الجزئيات، ومع كثرة التفاصيل حولها تظل عناقيد الصورة - الأساسية - معلقة بمحسوساتها القبلية التى افتتحها بها الشاعر من خلال الظعائن والحمول منذ بداية المشهد.

ومعنى هذا ان شاعر الحضارة - بهذا القياس واشباهه - قد مثل حلقة وسطى بدت جامعة بين منطق شعراء العصر ممن استخفوا بالحس القبلى واستهانوا بموروثه، أو حاولوا الخلاص منه تحت سيطرة المنطق الشعوبى وسطوتهم على انفسهم، وهو ما قد يصحح مسار الحكم على طبيعة حركة التجديد العباسية، إذ يظل من حق شاعرها أن يصدر عن واقعه الموروث، ولانعتقد انه كان مستطيعا، فهو - على الأقل - يصدر عنه بقدر من الهدوء الذى لا يفسد عليه انتماءه إلى واقعه من جانب، ويظل دالا على تشبثه بموروثه القبلى القديم من جانب آخر.

وعلى امتداد الأعصر العباسية تشهد البيئة الحضارية تيارات أخرى أشد عمقاً، وأكثر أصالة - أيضا - فى استيعاب الحس القبلى والصدور عنه بشكل أو بآخر، إذا وضعنا فى الاعتبار - وهذا ضرورى وأساسى - أن فريقا من شعراء تلك الحضارة قد مالوا إلى التقليدية والتشبث بالقديم، منذ عايش فريق منهم موروث السلف، فلم يشأ الشاعر - من هذا الفريق بخاصة - ان يضحى بموروثه، بقدر ما اعتبرة جزءا من أغلى ممتلكاته التى لم يكن ليستغنى عنها بحال. وعند هؤلاء يصبح ضربا من التزيد - غير المجدى هنا - ان نتوقف عندهم، فهم تقليديو الاتجاه المحافظ الذى تنكب طريق المجددين، وحاولوا استكمال مسيرة القدماء، أو - بمعنى أدق - حاول إحياءها، وبدا طبيعيا لديهم ان يهضموا النموذج الموروث من منظور الوعى به والتسليم بمقدراته، والاعتراف بهيمنته، وصدورا عنه - فى غير ضيق ولا حرج - فكان منعطف أولئك الشعراء من أمثال مروان بن أبى حفصة، ثم البحترى وعلى بن الجهم وأقرانهم منهجا متميزا فى استمرارية معايشة منطق القدماء، حتى ليجد شاعر العصر العباسى متعته الخاصة فى التغنى

بمناهجهم على حساب عدائه الصريح لمناهج المجددين ممن قصدوا إلى منطقة الشعر فى محاولة للتجاوز أو الرفض من خلال مزجه بمصطلحات العلوم، خاصة إذا اخذنا بمنطق البحترى - مثلا - فى هجومه على فريق من شعراء عصره ، ومنهم استاذه أبو تمام، أو فى لجوئه إلى تراثه من لدن امرئ القيس فى قوله المشهور مقررا منهجه، ومتحديا مناهج المحدثين فى السياق[1] نفسه:

كلفتمونا حـــــــدود منطقكم	والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يـــــكن ذو القـــروح يلـ	ـهج بالمنطق ما نوعه وما سببه؟
والشـــــعر لمـح تكفى إشارته	وليس بالهـــذر طـولت خطبه

وتمتد صيغ المعالجة عند الشاعر المحافظ حتى تصل إلى مفترق الطرق بين منطقتى القدم والحداثة، ليبين لنا شعراء الجديد الكبار على صلة وثيقة بالصورة القبلية الكاشفة عن رسوخ الحس الجاهلى فى أنفسهم، حتى وإن مالوا إلى التوقف عند أداة جديدة قد تعكس معالم الحضارة، عندئذ نستطيع أن نتوقف معهم إزاء لغة قبلية حضارية معاً، يصطنع الشاعر من خلالها تفاعله مع تلك المزاوجة الرائعة بين حسية القبلى والحضارى، على غرار ماسجله - مثلا - مسلم بن الوليد حين عكف على تصوير «السفينة» فكثرت لديه ملامح البداوة حيث شبه حبل السفينة بزمام البعير أو الناقة، ثم صور سرعة حركة النوتى وقد أرخى لها الزمام لتتمادى فى سرعتها وجريها، وإن سارع إلى التنبه إلى أن الناقة أفضل من السفينة باعتبار السفينة جمادا، أما الناقة فبين البدوى وبينها علاقة حيوية متميزة وحميمة، مما يدفعه إلى إضافة بعد جاهلى آخر للصورة نفسها من خلال الثور الوحشى الذى شغله رأسه معرضاً لأقدامها (أى السفينة) بصدرها المرتفع حيث يقول فى مجمل الصورة[2]:

أطلتْ بمجـــدافين يَعتـــــورانها	وقَوَمها كَبْحُ الِجمـــاح من الدُّبْر

---

(٢) يرجع إلى نظرية البحترى وفهمه للشعر من خلال ديوانه بتحقيق حسن كامل الصيرفى ، والدراسات التى عرضت لثقافته وموقفه الفنى، ومنها العصر العباسى الثانى للدكتور شوقى ضيف، ودراسات فنية فى الأدب العربى للدكتور عبد الكريم اليافى .

(٢) ديوان صريع الغوانى ص ١٠٩.

فحـــامَتْ قليـــلاً ثم ولّت كأنّها ... عُقابٌ تدلّت من هـــواء علَى وكر
أنـــافَ بهاديها ومـــدَّ زِمَـــامَهَا ... شديدُ عِلاج الكفِّ مُعْتَمِلُ الظّهْر
إذا ما عَصَتْ أرْخَى الجريرَ لرأسها ... فملّكها عصـــيانها وهى لاتدْرى
إذا أقبـــلتْ راعَتْ بُقّنة قرْهبٍ ... وإن ادبـــرَتْ راقت بقادِمتىْ نسْر

وتشهد مثل هذه اللوحة امتداداً لدى شعراء الاتجاه المحافظ أيضاً فإذا بالبحترى يميل إلى منهج مسلم- أو يقاربه- فلا يتردد فى الاقتداء به، وهو- أى البحترى- الشاعر البدوى النشأة التقليدى الصياغة، فإذا به يعرج على تصوير السفينة، وإن مال إلى ضرب من الإيجاز فى قوله، وقد قرن السفينة بالناقة أيضاً [1]:

ورمَتْ بنا سمت « العراق أيانقٌ ... سُحُم الخـــدود لغامُهن الطحلب
من كل طائرة بخَمْسٍ خـوافق ... دُعَـــج كما ذُعر الظّلِيمُ المهْذبُ
يحمِـــلن كلَّ مفـرَّق فى همّه ... فضُل يضيق بها الفضَاءُ السَّبْسَبُ
ركبوا الفراتَ إلى الفرَات وأمَّلوا ... جذلانَ يبدِعُ فى السّماح ويُقربُ

فإن شغله هنا أمر الفرات فقد شغله فى مشهد آخد أمر الناقة والسفينة باعتبار ما بينهما من قرينة أكثر عمقا وأشد دلالة [2]:

إنَّ الهُمـــوم إذا أوطـــنَّ فى خَلَد ... للمرءِ سارَ ولم يربَع علىَ وَطن
إليك بعد وِصَال البيد أوصــلنا ... آذى دِجْـلة فى عَبْرٍ من السُّفُنِ
غرائبُ الرّيح تحدُوها ويُجنبها ... هادِ من الماء مُنقادُ بلا رَسَـــن

وهو ما لم يتجاهله البحترى حين صور الأسطول العربى فى معترك أحمد بن دينار مع أسطول الروم، فإذا المشهد السمعى عنده يذكره بماضى البادية البعيد فى قوله [3]:

كأن ضجيجَ البَّحر بين رماحهم ... إذا اختلفت ترجيع عَوْد مُجَرْجَر

---

(٢) ديوان البحترى قصيدة رقم ٢٧ (ت الصيرفى).
(٢) المصدر نفسه قصيدة رقم ٢٧٩.
(٣) ضمن رائيته فى مدح أحمد بن دينار وتصوير هزيمة أسطول الروم، وقد اعتدت بها بعض الدراسات التاريخية باعتبار ما فيها من توثيق وإضافة هامة إلى الخبر التاريخى. ينظر فى هذا الصدد كتاب « العرب والروم » لفازيلييف (ترجمة د. محمد عبد الهادى شعيرة).

وربما نستطيع من خلال خط بيانى واضح الدلالة أن نتوقف عند ازدواجية الانتماء التى عاشها شعراء الحضارة بين نشأة قبلية مبكرة، وبين معايشة فعلية لحياة القصور العباسية، بما احتوته من أنماط الحياة الحضارية المتجددة، فإذا أضفنا إليها ازدواجية الفكر ذاته بين موروث ممتد عبر علوم الأوائل، أو ما دُوّن من أشعارهم فى سياق حركة التدوين النشطة فى تلك المرحلة ،وبين فكر مترجم وافد عرف طريقه إلى العقلية العباسية- بانت لنا بعضٌ من أسباب هذا التزاوج و بين الموروث والحضارى. وتكشف العلة من وراء بقاء المعجم القبلى قابعاً ليفرض لغته بين صياغات الألفاظ وتشكيلات الصور، وإذا بالمعجم التصويرى- فى أفضل صوره- يجمع بين القديم القبلى والجديد الحضارى ، وإذا بالأمر يسود ليمتد حتى بين معسكر شعراء التمرد والرفض المعلن للبنية القبلية .

ومن الطبيعى أن يجد صوت التراث فى ذاكرة الشعراء المحافظين ممن تشبثوا بالقديم، ووجدوا فيه ذواتهم ولاءً وانتماءً، أو إحساساً بطبيعة تواصل الخيط النفسى باعتبار إنسانية التجارب الجامعة بينهم وبين القدماء.

على أن الحنين إلى البادية، أو تدفق رموزها فى ثنايا إبداع شعراء الحضارة قد يظل أمرا كاشفاً- وهذا خطير ومهم- عن رغبة قومية لدى الشاعر العربى فى أن يظل محتفظا بهويته القديمة، ضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ أما م تيارات التحضر ودعاوى الحداثة، فلم يشأ الشاعر العربى- بخاصة - أن يتخلى عن ذلك الانتماء الذى طال به اعتداده ، ولا أن يضحى به، بقدر ما وجد فيه من الذاتية ما طرحه بالمعنى القومى، على غرار ما اصطنعه أبو تمام فى تصوير عروبته على مدار منظوماته الشعرية ، وحتى البحترى الذى أتهم - ظلماً- بالتورط فى خط الشعوبية حين وقف على إيوان كسرى، والحق أن الرجل كان من الشعوبية براء ، خاصة حين سجل دوافعه الحقيقية التى صرفته إلى تصوير الإيوان بحثاً عن معادله الموضوعى فحسب، منذ أن قال فيه[1]:

(٢) ومعروفة قصة سينية والبحترى منذ شد الرحال إلى المدائن، ووقف على الإيوان باكيا الأثر التاريخى. ويمكن الرجوع إلى القصيدة السينية فى الديوان. أو دراسة الدكتور عبد السلام فهمى حول معارضة البحترى لسينية الخاقانى.

حَضَرَتْ رَحْلِيَ الهُمُومُ فوجَّهـ ـتُ إلى أبْيَضِ المدائنِ عَنْسى

وكأنه إنما راح يسجل مرونته كشاعر عربى لم يتنكر لدور الفرس الحضارى، ولم يتجاهل فضلهم على قومه، فهو يؤمن بتواصل الحضارات بهذا الضرب من الانفتاح الذهنى والنفسى على مداخلها:

غير نعمى لأهلها عند أهلى غرسوا من زكائها خير غرس

ولديه تمتد الصورة لتأخذ بعدا إنسانيا شديد التمايز يسجله فى ختام قصيدته:

وأرانى من بعد أكلف بالأشرا ف طرًا من كل سنخ وأس

ومع هذه الوقفة المتميزة للبحترى عند الأثر الفارسى باعتباره رمزاً حضاريا لإمبراطورية قديمة افتقد البدو وقتها معالم الصورة الحضارية بهذا الشكل الرائع، لم يشأ الشاعر أن يتخلى - للحظة - عن عروبته، بقدر ما صدر عنها فيما ردده من أعلام وأماكن عربيـــة عبر النص بين (عبس، عنس) وبين (السباسب) و(القفار) وبين (الطلول) و(أهلها) وبين (الديار) و(المنازل)، وحتى من خلال صورته الفنية لمشهد الرحيل ذاته، وطبيعة رفاقه من الهموم التى تزاحمت عليه فى رحلته على نحو ما ورد فى شاهده السابق.

من هنا راح الشاعر البدوى يعكس حسه القبلى كلما سنحت له فرصة الإبداع فى أى من مواقفه، فكان أقرب - بهذا القياس الفنى - إلى أصـــالة الفن منه إلى زيف الحضارة، وهو يحكى قصة خروجه - بل براءته - من دائرة الصراع التى تورط فيها غيره من شعـــراء عصره. وربما ارتفعت المشاهد لتصل إلى درجة من التمايز يتوحد فيها الشاعر - أو يكاد - مع بدواته، بل قد يتجاهل مقومات الحضارة ومظاهر رقيها تحت وطأة اندفاعه تحت سطوة حسه القومى الذى يرتقى بسلمه درجات، على نحو مما عرضه أبو الطيب وقد عاصر ما عاصره من حضارة القرن الرابع الهجرى، وشهد ما شهده من صورها الراقيـــة فى البلاط الحمدانى (فى حلب) والبلاط الإخشيدى (فى مصر) ولدى عضد الدولة البويهى (فى شيراز) و(شعب

بوان) وغيرها[1].

ومع هذا كله لم يتخل الشاعر العربى عن بداوته التى وجد فيها ذاته وتاريخه، فكاد يتوحد مع كل مقومات الصحراء زماناً ومكاناً وصورة حياة، وإذا به يوجز عشقه للصحراء فى كل أطروحات شعره وزوايا تصويره على النحو الذى أوجزه فى صياغة حكمية متميزة:

حُسنُ الحضارة مجلوبٌ بتطريةٍ   وفى البداوة حُسنٌ غيرُ مجلوبِ

حيث يصطنع المقارنة التى تبرر تمرده على نعومة الحضارة، أو - على الأقل - تصور عدم تحمسه لها، بقدر ما تحكيه من قصة انتمائه الى البادية التى آثر الصدور - واعياً أو غير واع - عنها مرارا منذ توحد مع أجوائها، فكان دليل قافلته لخبرته بالصحراء، وإدراكه مساقط الأنواء كجزء من تلك الخبرة التى يحكيها مثل قوله:

وقد أردُ الميـــاه بغير هــادٍ   سوى عدى لها برق الغمام

مما يدفعه إلى أن يأمر رفيقيه - تقليداً - أن يتركاه فى عمق الصحراء حيث إن بينه وبينها لغة خاصة[2].

ذرانى والفــلاة بلا دَليلٍ   ووَجْهى والهجيرَ بلا لثام

فإنىَ استريحُ بِذى وهذا   وأتعَبُ بالإنــاخةِ والمقام

فأى هجير هذا الذى يستسيغه المتنبى إلا من اقع عشقه للبادية أيا كانت طبيعة أجوائها، وإلا فأين صورته هذه من صورة بشار وقد أشفق على نفسه وعلى الركب والراحلة؛ وعلى كائنات الصحراء من مثل تلك الأهوال الجسام منذ رأها من منطلق البعد الزمانى:

وفــلاة زوراء تلقى بها العيـ   ـن رِفاضًا يمشين مَشى النّساءِ

---

(١) وفى «شعب بوان» حاول المتنبى أن يسجل حسه البدوى وصفاء فطرته منذ أنطق بها جواده على التصوير والتمنى وتوحد ذاته معه:

يقول بشعب بوان حصانى   أعن هذا يسار إلى الطعان؟

أبوكـم آدم ســـن المعاصى   وعلمكــم مفارقة الجنان

وفى ثناياها راح يصور الفتى العربى غريب الوجه واليد واللسان على حد تعبيره.

(٢) من قصيدته الميمية فى الحمى التى أصابته فى مصر ومطلعها:

ملومكما يجل عن الملام   ووقع فعاله فوق الكلام

من بلاد الخافى تغــولُ بالر　　كب فضــاءُ موصولة بقضاءِ
قد تجشمتها وللجنـدب الجَو　　ن نداء فى الصبح أو كالنـداء
حين قال اليعفور وارتكض الآ　　ل ريعــانه ارتكاض النهــاء

ففى شدة الهاجرة تضيق كل الكائنات بحرارتها ، وهو ما ينقضه المتنبى فى صورته منذ أصر - بمنطق البدوى - على مواجهه الهجير بلا لثام، أو اختراق الصحراء بلا دليل ، وفى كلا الموقفين يصرح بأنه إنما يستريح بذى وهذا ، ويتعب بالإناخة والمقام، ولا يكاد يترك المشهد إلا أن يأتى على بقية تفاصيله حتى تكتمل صورة توحده من خلال إبله التى رآها صورة منه، أو رأى نفسه صورة منها:

عيون رواحلى إن حرت عينى　　وكل بغام رازحة بغامى

وكأنه أراد أن يتغزل فيها، فكانت ناقته فى قربها النفسى إليه لا تقل عنها فى قربها التاريخى المعروف إلى نفسية طرفة بن العبد الجاهلى، أو كعب بن زهير الجاهلى الإسلامى المخضرم [1]، فكان سعى المتنبى الدءوب من وراء الأمنية فى أن يستعيد مجده من خلال ناقته تحكما فى زمامها وحركتها:

ألا ليتَ شـعرَ يَدِى أتمْسِى　　تصَرفُ فى عنان أو زمام؟!
وهل أرمِى هَوَاى بَراقصَاتِ　　مُحَلاة المقــاود باللُغــام؟

ومن هنا يلتقى- أو يكاد- منطق زعماء التجديد مع منطق المحافظين فى صدور كلا الفريقين عن حس البداوة الذى ظل راسخاً فى النفوس فى فترات المد الحضارى، فلم يكد ينسحب أمام ضجيج ذلك المد، ولم تمحه من ذاكرة الشعراء الكبار مقومات الفكر الجديد، ولم يسقطه من الحساب تلك التيارات العقلية التى أتاحتها حركة العلوم والمواد المترجمة،فإذا بأبى تمام ، وهو من هو فى شاعريته وتحضره يأنس مراراً لمشاهد البادية، وهو بصدد تناوله لأحداث العصر الكبار، فبدأ الشاعر الكبير على رأس قائمة المجددين من أصحاب الأتجاه العقلى والفكر العصرى، ولم يشأ أن يتجاهل حسه القبلى

(١) وقد وردت لوحة طرفة ضمن معلقته ومطلعها:
لخولة أطـــلال ببرقة ثهمد　　تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد
وعند كعب بن زهير من لاميته (البردة) ومطلعها:
بانت سعاد فقلبى اليوم متبول　　متيم إثـــرها لم يفــد مكبول

كلما عنّ له رسم صوره العميقة على غرار ما شغله من تصوير قاعة «عمورية» الحصينة، لينصرف إلى صورة النبع والغرب من نباتات البادية القديمة وأشجارها، وهو يطرح رأيه فى أقوال المنجمين[1].

تخرّصاً وأحـــاديثاً مُلفقة ليستْ بِنَبْعٍ إذا عُدت ولا غَربِ

ثم تستوقفه ساحات القتال ومشاهد الخراب، ليتذكر توحش المكان فى سياق الطلل القديم أيضاً:

جرىَ لها الفـــالُ نحسًا يومَ أنقرةٍ إذ غُودرتْ وحشة الساحَاتِ والرُّحَبِ

وكثيراً ما ألح عليه مشهد البعير ليأخذ منه فى اللوحة الفنية نفسها:

لما رأتْ أختَها بالأمْس قد خَرِبَتْ كانَ الخرابُ لها أعْدَى من الجَربِ

وفى غيرها شغله أمر الرحلة ومدى معاناة البعير فى سياق طريقته التصويرية المتميزة منذ صورصراعه مع الصحراء ومعاناتها عبر أجوائها، وكأنها تأكل منه - أى البعير - بعد أن كان يأكل هو من خيراتها:

رَعَتْه الفيَافِى بعدَ ما كانَ حِقْبَةً رعاها، وماءُ الروض ينهلُ سَاكِبَهْ

فإذا انصرف إلى تصوير الطبيعة ظل مشدوداً إلى المشاهد ذاتها على نحو ما عرضه فى صراعه الشخصى مع الشتاء منذ صوره قوله:

فضَربت الشتاء فى أخدعَيه ضَربَةً غادَرته عَودا ركوبًا

فإن عدنا معه إلى عمورية وجدناه مازال مشدودا إلى تلك المعالم التى استهوته. فلم يشأ ألا اللجوء إليها تصويراً وعرضا، فكان تصريحه بأمر ذى الرمه شاعر البداوة فى عصر الحضارة الأموية، وكان إعجابه بمنظومته الطللية الرائعة ليطرح منها جانبا قوله:

ما رَبْعُ مية معمـــوراً يُطيفُ به غَيْلانُ أبْهَى رُبًى من رَبعِها الخَرِبِ

وفى أوج انفعاله بالفتح، وفى خضم سعادته بالتشفى من عمورية وأهلها أخذ مشهده من صورة الناقة العربية الحافل وقد احلولى حليبها ليقول:

يا يومَ وَقعَةِ عُمورية انصَرفتْ عنكَ المنى حُفَّلا معسُولةَ الحَلَبِ

---

(1) ضمن قصيدته البائية فى تصوير أحداث عموريه ومشهورة القصيدة بمطلعها المعروف:
السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب

وعند غير أبى تمام، وعند غير البحترى أو المتنبى سنجد الظاهرة تمتد لدى شعراء الحضارة، لعلها تكشف عن مجموعة من الدوافع التى حدت بأولئك الشعراء لأن يقفوا أعلاما وصوى على طريق الموروث والتجديد، أيا كانت طبيعة دعاواهم أو انتماءاتهم الفنية، مما يدفعنا إلى محاولة موجزة لرصد بعض تلك الدوافع على المستوى النفسى من خلال البحث عن هوية الشاعر، إن لم يكن على مستوى الانتماء العصبى والأجناس، فهو البحث - آنذاك - عن وجوده الفكرى وانتمائه الثقافى، أو هو البحث عن الأصالة ضمانا لتسجيل مكانته ضمن عالم الفحول، وعلى المستوى الفنى تتكشف لنا قدرة الموروث على السيطرة والبقاء، وفى أحسن الأحوال فهو التآلف المتوقع بين الشاعر وموروثه حبا وانتماء، ورغبة فى الإبقاء على أوصاله ومواده، حتى فى زحام حركات التجديد وإعلان التمرد أو صياغة منطق الرفض.

فإن شئنا البحث عن دافع أخلاقى وجدناه ماثلا فى صدق الشاعر مع نفسه ومع مجتمعه وفكره وموروثه، فلم يشأ أن يتنكر له، ولا أن يتنكب طريقه إلى سواه، وكأنه كشف متميز عن استيعاب القديم ومواكبة الجديد فى آن واحد، وهو ما يمتد بالظاهرة لتأخذ بعدا أجتماعيا يتسق مع حركة العصر وإيقاعاته، سياسية كانت أو إجتماعية على السواء.

فإذا تجاوزنا عصور أدبنا القديم إلى المدرسة الإحيائية مع مطالع العصر الحديث بدا الحكم على تلك المدرسة أكثر اتزانا واعتدالا، حين تم تشخيص موقفها على أساس من الرجوع إلى التراث استيعابا وعرضا، أو إعادة معالجة فى ثنايا القضايا المطروحة، والتى تعد - فى بعض الأحيان - وليدة المعاصرة وصادرة عنها، على نحو ما عرض حول البارودى - مثلا - باعتباره ممثلا لبواكير الإحيائية بعد فترة الانحدار التى آل إليها أمر الشعر بخاصة، والأدب بعامة فى فترة الحكم التركى، فقد آن للقصيدة العربية أن تتجلى بوجهها العريق على يدى البارودى، ثم جيل الإحيائيين الذى تلاه بزعامة شوقى وحافظ وشكيب أرسلان وعبد المحسن الكاظمى وغيرهم، وهنا بدا طبيعيا أن يستوقفنا عند البارودى ورونق الحس التراثى، فى زحام الموضوعات التقليدية فكانت تراثية بذاتها، وطبيعى لمعالجتها أن تكون كذلك، خاصة إذا ما انخرط صاحبها فى أى من أبواب القديم بين مدح أو رثاء

أو وصف أو هجاء أو غزل، أما أن يعالج موضوعا عصريا معاشا فهذا ما قد يدفعه إلى التجديد فى صيغ المعالجة على غرار ما نجده لدى البارودى نفسه، وهو يوجه نداءه إلى أبناء وطنه يستحثهم على الثورة ورفض الاستكانة، ويحفزهم على عدم الركون للظلم أو قبول الهوان، وينشر بين أبياته دعوة صريحة إلى استنفارهم على الحاكم، خاصة إذا تبينوا القرائن الدالة على فساد حكمه، وكأننا - بهذا الشكل - أمام رؤية سياسة للبارودى يرتدى فيها ثوب المصلح السياسى - بقياس عصره - أو الداعية الخطيب - طبقا لواقعه - ذلك الذى ينبه جمهوره، ويشعل فيه نار الثورة فهو موضوع سياسى لصيق بعصره وبتاريخ المرحلة، شديد الارتباط بموقفه من حياة مجتمعه، شديد الدلالة على بغضه لحكم الخديوى إسماعيل. ومع جدة الموضوع لديه ترد جدة المعالجة الشكلية - ونقول الشكلية بالدرجة الأولى - حيث نجد الشاعر وقد انصرف إلى موضوعه بشكل مباشر، فلم تستوقفه المقدمات الموروثة، ولم يعرج على نمطية الأداء المعمارى للقصيدة من مشاهد منقولة من لدن القدماء بقدر ما آثر اقتحام موضوعه مباشرة، وكأنه لم يستنكف تجاوز الحس الإحيائى على مستوى هذا الشكل، ولكنه سرعان ما مال إلى القدماء يسارع إلى الإستعانة بهم بين السطور، فلم يكد يخرج من عباءتهم خروجاً مطلقاً، وكأنه لم يشأ ذلك بقدر ما حرص على جمع مؤكد بين موضوع معاصر، وبين نماذج - لا نموذجاً واحداً - قديمة مال إليها بموروثه الطويل منذ الجاهلية، وكأنى به يستمد جانبا من معطيات تجربته من خلال صوت لقيط بن يعمر الايادى الشاعر القبلى الذى دوى صوته فى جنبات الصحراء موجها قومه إلى الاستعداد لمواجهة ظلم كسرى وجبروته، وفيها يستنفرهم إلى ضرورة الحرب، و يستنكر منهم غفلتهم ونومهم، وكأنما استكانوا لحياة الدعة والخفض، فإذا به يحرض ويدفع إلى التمرد والثورة والاستعداد لملاقاة الخصم، وهو ما نجد له نظيراً مطروحاً بين ثنايا قول لقيط [1]:

سلامٌ فى الصحيفة من لقيطٍ ... إلى مَنْ بالجــزيرة من إيـادِ

ليعكس لهم مخاوفه عليهم حين يقول فى عينيته:

(١) يرجع إلى النص ضمن كتاب الروائع من الشعر العربى (جـ١/ العصر الجاهلى ص ١٨٨).

مالى أراكم نيـــاما فى بلهنية   وقد ترون شهاب الحرب قد سطعا
فاشفوا غليلى برأى منكم حسن   يضحى فؤادى له ريان قد نقعـا
صونوا جيادكم وأجلوا سيوفكم   وجددوا للقسى النبـل والشرعا
لا تثمروا المال للأعـــداء إنهم   إن يظفروا يحتــووكم والتلاد معاً

لنجدة شبه مكرر عند البارودى فى مثل قوله[1]:

فيا قوم هُبوا إنما العمُر فرصة   وفى الدهر طرقٌ جَمَّـــة ومنافعُ
اصبرًا على مسِّ الهــوان وانتمْ   عديدُ الحصى؟ إنى إلى الله راجع
وكيف ترَونَ الذّل دار إقـــامَةٍ   وذلك فضلُ الله فى الأرض وَاسـع؟

فمع هذا الصوت الاستنكارى بين لقاء الدوافع بين الشاعر الجاهلى وبين البارودى، سرعان ما يذكرنا أيضا بلمح آخر من خلال صوت قومى متميز تردد مع عصر صدر الإسلام من خلال كعب بن زهير، وقد اندفع إلى قومه بعد إسلامه يوقظ فيهم صحوة الفكر، وينبههم إلى مواطن الصدق فى المعتقد فى ظلال الدعوة الجديدة التى آمن بها. فكان اللقاء القومى جامعا- أيضـاً- بين منهج كعب هناك وبين البارودى هنا فى سياق حسه القومى الصريح، وهو ما مال إليه صراحة على مستوى الشكل- أيضاً- فما صرع كعب فى قصيدته ولا التزم بالشكل النمطى بل أحال عمله الفنى إلى منطقة خطابية يتكشف فيها وعى الخطيب وصدق توجهه إلى جمهوره آمراً ناهيا، وناصحا مرشداً، فعلى غرار عينية كعب والتى قال فيها[2]:

ذهبت إلى قومى لاذعَــــو جلهم   إلى أمر حَزم أحكمتهُ الجَوامع
سادعوهُم جُهدى إلى البر والتُّقى   وأمر العلا مَاشَايَعتنى الأصابعُ
فكونوا جميعـــا ما استطعتم فإنه   سيلبُسكم ثوبٌ من الله واســع
وقوموا فآسوا قومكــم واجمعوهم   وكونوا يدا تبنى العُلا وتدافـع

ينظم البارودى عينيته المضمومة مرددا نفس الإيقاعات الصوتية، ومثلها كانت تلك الرؤى القومية التى بدت ممزوجة بالحس الدينى نفسه

(١) وتزداد الدلالة التراثية عمقا عند البارودى من خلال اقتران منهج النظم لديه بما كان من منهجه فى اختياراته الشعرية، وكأنما أكمل بمسلكه فيها مسيرة أبى تمام والبحترى فى حماستيهما.
(٢) والأرجح أن كعبا نظم قصيدته يدعو فيها قومه إلى الدخول فى الإسلام بعد قصيدته ضمن الأعتذار والمدح (اللامية).

الذى مال إليه كعب ليقول البارودى:

يود الفتى أن يجمع الأرض كلها إليه ولما يدر ما الله صـــانع

(على الرغم من احتمال وجود رمز سياسى هنا يشير من ورائه إلى إسماعيل نفسه).

ثم يتردد لديه على المستوى نفسه من الحس الدينى:

أصبراً عـــلى مَسّ الهَوان وانتمُ عديد الحصى، إنى إلى الله راجع!
وكيف ترَوْن الذّل دار إقامـــة وذلك فضل الله فى الأرض واسـع؟

ومن هنا وفر البارودى لنفسه جدة الموضوع مع جدة الشكل من حيث ظهور التوحُّد الموضوعى الذى صدر عنه، وإن لم يأنف من إبراز أصوات القدماء التى ترنم بأشباهها بين ثنايا أبياته على هذا النحو المتميز.

فإن تجاوزنا مدرسة الإحياء إلى من تمرد عليها فى سياق مدارس مضادة لأقطابها والتى رادها مطران من خلالها سبقا وزعامة فى الاتجاه الرومانسى تراءت لنا صورة أخرى شبيهة بسابقتها، ولكنها تحكى قصة التضاد بين منطق التجديد المطلق وادعاء رفض الإحيائية، لتبدو من خلال تلك الإحيائية ظواهر ومؤثرات تطل برؤوسها من بين الأبيات بالقياس البارودى السابق نفسه، صحيح أن الشاعر الرومانسى قد وفر لقصيدته وحدتها الموضوعية مع وحدة التجربة والانفعال، ولكنا لم نعدم توافر هذا كله بين ثنايا الموروث إذا ما تجاوزنا باب المدح بصفة خاصة. فإن ملنا إلى متنبى القرن الرابع وجدناه شديد الانشغال بذاته، كثير الاستماع لصوته الداخلى والصدور عن معاناته الخاصة ومنطق حلمه الذى لم يتحقق، ليصبح هذا الحلم- كما كان صاحبه- محور الكون على النحو الذى حكاه صراحة فى قصيدته الميمية التى نظمها حول مرضه فى مصر، فكانت الحمى نفسية أكثر منها جسدية بدليل سخريته من الطبيب، ورفض تشخيصه من خلال حواره حول إدراكه للبعد النفسى الكامن من وراء تلك الحمى:

يقولُ لِيَ الطبيبُ أكلتَ شيئًا وداؤك فى شَرابِك والطعام
وما فى طبه أنى جـــوادٌ أضَر بجسمه طولُ الجمام
تعَود أن يُغبر فى الســرايا ويدخل من قتام فى قتـام
فأمسك لا يُطال له فيرعى ولا هو فى العليق ولا اللجام

ألم يكن مطران قريبا من تجربة أبى الطيب وهو بصدد تصوير مرضه - أيضا - فى قصيدته (المساء)، وهو يعانى غربة نفسية تكاد توازى غربة المتنبى نفسه حين صور منها جانباً قوله:

وفارقتُ الحبيب بلا وَدَاعٍ ووَدّعتُ البلادَ بلا سَلام

وهى الغربة التى تدفعة إلى رفض تشخيص طبيبه عند المتنبى، أو تشخيص رفاقه عند مطران حين يرفض نصائحهم:

إنى أقمْتُ على التَّعلة والمنىَ فى غُرْبةٍ - قالوا - تكون دَوَائى

وفى تصوير المفارقة بين العلة الجسدية والعلة النفسية، أو - إن شئنا الدقة - التشخيص للبعد النفسى الذى عرضه، فإذا به يردد مشهد المتنبى حيث يقول مطران:

إن يَشْفِ هذا الجسْم طيبُ هوائها أيلطف النيران طيب هـواء؟

ليقترب من المتنبى فى قوله:

فإن أمرض فما مرض اصطبارى وإن أحْمَم فمـا حُمَّ اعتزامى

وإن أسـلم فما أبقىَ ولـكن سلمْتُ من الحِمام إلى الحِمام

بل إن بغضه للإقليم الذى نزل فيه للاستشفاء يكاد يوازى موقف المتنبى، وقد ضاق بمصر حين شكا تفرده ووحدته وغربته فيها، على غرار ما طرحه فى قوله:

قليلُ عَائدى، سَقِم فؤادى كثيرٌ حَاسدِى، صعبٌ مَرامى

ليقول مطران شاكياً أيضاً:

عبث طوافى فى البلاد وعلة فى علة منفاى لاستشفاء

متفرد بصبابتى، متفـرد بكآبتى، متفـرد بعنائى

بل يعيش التفرد نفسه - أو يكاد - مما دفعه إلى تصويره صراحة عبر قولة: متفرد بصبابتى منفرد بكآبتى.. متفرد بعنائى، بل إن وقفته التصويرية عند الصخر الأصم الذى يتمنى أن يشبه قلبه سرعان ما تعيد إلى ذاكرتنا صوت الشاعر القديم منذ الجاهلية حين تمنى الأمنية نفسها فى صياغة حكمية ردد فيها رؤيته:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ   تنبو الحوادث عنه وهو مملول

وعند المتنبى أيضاً يتردد القياس نفسه فى غير الميمية، وفى مشهد فراقه لمصر وكافور، وفراره بعد سقوط الحلم فيترنم بعد مطلع داليته الهجائية[1]:

أصخرة أنا؟ مالى لا تحركنى   هذى المدام ولا هذى الأغاريد؟!

ومن واقع نظرة الرومانسى المتشائم يقف مطران أمام المساء الذى يعد محورا جامعاً لأطراف القصيدة، وجامعا - أيضا - لمقومات اللوحة الفنية كلها، حتى لترانا أمام رؤية المتنبى لمشهد الليل القاتم، وهو يراقب وقت الحمى، فكان المساء مثل البعد الزمنى المشترك لرؤية الشاعرين بالقياس نفسه، فكان المتنبى يخشى وقتها، ولا يتمنى أن يأتيه المساء الذى ضاق به صدر مطران وبنى على أساسه موقف الرومانسى القاتم من الطبيعة بدءاً من :

والبحر خفاق الجوانب ضائق   كمدا كصدرى ساعة الإمساء

فكانت حمى المتنبى، وقد حدد موعد زيارتها ساخطا عليها وعلى الموعد أيضاً :

وزائرتى كأن بها حيـــاءً   فليس تزور إلا فى الظلام

وإن جره الظلام إلى الزمن على إطلاقه حين رآها - تشخيصاً - بنتاً له:

أبنت الدهر عنـــدى كل بنت   فكيف وصلت أنت من الزحام؟!

وهكذا تشابهت المواقف وتشابه قياس الزمن بين الشاعر الرومانسى وبين البدوى القديم ابن القرن الرابع الهجرى، وقد راح يخشى اللقاء، ويصور نفسه فى موقع المستهام الذى مال إلى نظيره مطران فى قوله:

يا للغروب وما به من عبرة للمستهام وعبرة للرائى.

فكان تأزمه من الغروب موازيا - أو يكاد - من موقف الشاعر المأزوم من موعد الحمى، وإن فتح أمامه صورة المستهام هذه منذ عرضها قائلا:

---

(١) وقصيدته الدالية معظمها فى هجاء كافور الإخشيدى وقد أمن على نفسه حين فر عبر الصحراء الشرقية بمعاونة بعض الاعراب ومطلعها:

عيد بأية حال عـــدت يا عيـــد   بما مضى أم بأمر فيك تجديد؟

أراقبُ وقتها من غير شوق مراقبة المشـوق المستهام
ويصدق وقتها، والصدق شر إذا ألقاك فى الكرَب العظام

ومع جمال التصوير الرومانسى المعبر عن نفسية مطران لازالت أصداء صوت الشاعر القديم تلح على ذاكرته، وتقتحم صوره حتى من عند غير المتنبى، إذ يكاد يذكرنا بصوت عنترة بن شداد على الفور فى قوله عن تجربة الهوى، وهو فى خضم تجربته على غرار ما صوره عنترة عن تجربة الغزل فى عمق المعترك القتالى فيقول مطران:

ولقد ذكرتك والنهار مودع والقـلب بين مهابة ورجاء

على غرار ما طرحه عنترة:

ولقد ذكرتك والرمـاح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمى

وكذا بمنطق جرير الأموى:

ولقد ذكرتك والمطى خواضع وكأنهن قطا فـلاة مجهل

وهكذا استغرق الشاعر الرومانسى تجربته فصدر عن أعماقه، جامعا - فى توحد صريح - بين ذاته وبين الطبيعة من حوله، وموحدا بين تجربته الخاصة وبين مشهد المساء الذى اتخذه مجالا للتصوير والعرض، ولكنه - مع هذا كله - لم ينفصم عن الموروث بقدر ما اقترب منه وتوحد معه، إن لم يكن من خلال الوسيط الذى رأيناه فى مشاهد أبى الطيب، فمن خلال حس البدوى القديم، وقد استوقفه مشهد الليل فرسم لوحته الدالة على كآبة واقعه منذ نظم امرؤ القيس لوحته التاريخية:

وليلٍ كموج البحر أرخى سُدولَهُ على بأنواع الهمـوم ليَبتلى
فقـلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا ونـاء بكلكل:
ألا أيها الليلُ الطـويلُ ألا انجَلِ بصبح وما الإصباحُ منك بأمثل
فيالك من ليـل كأنّ نجومَه بكل مغار الفتـل شُدَّت بيذبُلِ

فما كانت تجربة مطران إلا نمطا قريبا من تجربة امرئ القيس قربها من حمى المتنبى مما ينتهى بنا إلى الإقرار بذلك التواصل الممتد مع الموروث والحس القبلى القديم والذى عُد سمتا خاصا من قسمات المدرسة، وقد رادها

مطران على نحو ما كشفه لنا من مسائه ومرضه معا، ليمتد الموقف لديه إلى منطقه فى رثائه لنفسه:

فكأن آخر دمعة للكـــون قد   مزجت بآخر أدمعى لرثائى

لعله بها يذكرنا بمرثية بن الريب الأموى فى خراسان، فهو - أى مطران - يختلس النظر للقديم على الرغم من تجدده وذاتية أدائه مما يعطينا الحق فى التحفظ على رومانسيته باعتبارها حلقة مميزة جامعة بين منهج المجدد الذى أصل لها، وبين منطق الكلاسيكى المحافظ الذى لم يستطع الإفلات مطلقا من هيمنة صور موروثه القديم حتى أصبحت جزءا من ثقافته المعاصرة تتخلل صوره الحضارية بهذا العمق.

مختتم ونتائج:

وحتى لا تتسرب مقومات الفكرة التى قصدنا إلى التأكيد عليها هنا يبقى لنا أن نتأمل خلاصة هذا الحوار، خاصة أنه امتد عبر مساحات زمنية متباعدة تماما (من الجاهلية حتى شعرنا الحديث) ، ذلك أن المنطلقات الكبرى تظل معلقة بما نسميه بالهيمنة التراثية التى لم يتخلص منها الشعراء على مدار ذلك الزمن الطويل الممتد، والذى لم يعرف انقطاعا فنيا فى أى من فتراته أو عبر أى من مراحله المتوالية.

فإذا كانت الذات الجماعية قد دوت فى أرجاء الجزيرة منذ بواكير العصر الأول للإبداع الشعرى فقد وجدت فى موازاتها ذوات أخرى غلبت عليها نزعة التمرد وتوجهات الرفض ومنطق الثورة، حتى استطاعت - بدورها - أن تحفظ أولى معالم حركات التجديد فى شعرنا العربى، ومع هذا، ومع اندفاع تلك الرغبة الجامحة فى التغيير وجدنا الحس العام، وقد ظل غالبا على الشاعر لحظة الإبداع: الأمر الذى قد يدخل بنا فى عباءة التزام الشاعر القديم مهما أعلن من صيغ تمرده ليظل ابنا للقبيلة - فنيا - أو مدافعا عن موقف يظل فى جوهرة قبليا، أو متبنيأ فكرة لا يكاد يحيد عنها، ولايضحى بها فى زحام ضجيج الحياة من حوله، وتظل لها صلة ما بالوجدان القبلى العام.

ومع عصور الحضارة تتعقد الأمور على مستوى التفاعل معها، والانخراط فى سلكها المادى ونسيجها الاجتماعى من جانب، ونتاجها الفكرى

والإبداعى من جانب آخر، وفى كل الأحوال رأينا نماذج من التوقف عند معطيات الحس التراثى سواء عند الشعراء المحافظين من حماة القديم والمدافعين عنه، أو حتى عند شعراء التجديد الذين حاولوا الانسلاخ عن ذلك القديم، أو حاولوا رفع معاول الهدم له وكشفوا عن الرغبة فى النيل منه، فإذا بهم يصدرون عنه صدورا لا شعوريا يحكى جانبا من قصة تفاعل المبدع مع كوامن الموروث التى حضرت فى أعماقه عنها - بصدق - لحظة الإبداع . ولم يكن منطق التجديد بريئا فى كل الفترات التاريخية، بل وجدناه مشوبا - أحيانا - بالرغبة الجامحة فى تدمير التراث والتحقير من مكانة أهله، ولكن تلك الرغبة تظل شيئا هامشيا، فى موازاة رسوخ الحس الجمعى وتجليات المادة القديمة بشكل بارز بين خيوط إبداع المجددين، حتى وإن كانوا من معسكر الشعوبيين أو الزنادقة.

وثمة محاولة أخرى لتأمل جوانب القضية - على تنوع أبعادها - بين تجديد حضارى مزعوم ومؤقت يغلب الحس الانفعالى لدى بعض أقطابه، وبين تجديد ثقافى عميق ومتواصل صدر عن إيمان ووعى كاملين بأهمية المحتوى الفكرى وخطر الصدور عنه فى مساق العمل الإبداعى، ومع هذا وذاك لم نعدم مناطق اللقاء بين المجددين فى المجالين كليهما تحت مظلة استمرارية بقايا الحس التراثى التى استوحاها - مثلا - أبو نواس، كما عاشها - بصدق - مسلم بن الوليد وتلميذه أبو تمام، وهو المسار نفسه الذى يظل كاشفا عن حقيقة جوهرية عند الشعراء المعاصرين، حتى وإن اختلفوا فى طبيعة المسلك وأبعاد الرؤى النقدية على نحو ما كشفه موقف أبى تمام مجددا، وموقف تلميذه البحترى محافظا، وكيف اقترب كل منهما من موروثه بالقدر نفسه الذى يظل كاشفا عن أصالة مادته وعمق تكوينه، سواء أكان من دعاة التجديد - فى أى من صوره - أم ظل محافظا على موقعه بين حراس التراث وحماة القديم، فإذا بالقديم والجديد يتفاعلان فى مزاوجة هادئة تتكشف ملامحها فى أنسجة الأبنية الفنية على النحو الذى كشفته لنا شواهد الشعر المنتقاة عبر تلك المراحل بخاصة.

وحتى لا تظل الفكرة - أو الظاهرة - حبيسة عصور أدبنا القديم فقد عرفت لها امتدادا زمنيا آخر فى قفزة بعيدة تصل بنا إلى دعمها وتوكيدها

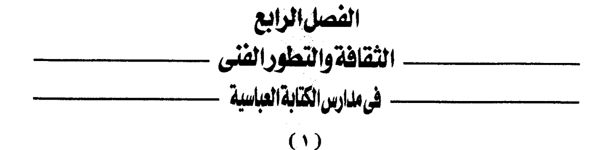
من خلال معترك شعراء العصر الحديث منذ ظهور الأصوات الإحيائية فى مطالعه، وما ظهر من انشقاق عليها أو انقسام على أصحابها، حيث بدا الموقف التراثى وحس الموروث قاسما مشتركا يفرض نفسه على كل. فلا الإحيائيون تنكروا للتراث، بل تأصل دورهم فى صدورهم عنه، ودعوتهم إلى التشبث بأهدابه، وهو القياس الطبيعى للأشياء فى تلك الفترة وتلك المدرسة، ولا الرومانسيون تخلصوا منه وإن ادعوا ذلك، فإذا بالشاعر منهم يتناص مع المادة التراثية، وإذا به فى أوج تجديده يكشف عن قناعته بمعايشة تلك المادة التى يحاول إعادة صياغتها وإخراجها فى ثوب قشيب متجدد، صحيح أنه قد يدعى خلاصه وذاتيته المطلقة، وإمكانية صدوره عنهما فحسب، ولكن الواقع القديم، مازال يطرح نفسه ويطل علينا فى ثنايا القراءة، فإذا بالشاعر الرومانسى يستوحى فى صياغته مادة أسلافه، لتتراءى لنا صوره الجزئية وقد استوحت من إبداعهم، فبدت المفارقة واردة بين الشعراء من هذا الجانب بشكل أكثر عمقا.

ولعل خيط الفكرة يكون قد اكتمل فى سياق الشواهد المنتقاة عبر العصور الأدبية المتنوعة بما يشف عن استمرارية الحس الموروث وبقائه فى نسيج المبدعين حتى من شعراء الحضارة فى أى من حلقاتها المتلاحقة.

•••

الفصل الرابع

الثقافة والتطور الفنى
فى مدارس الكتابة العباسية



(١)

فتحت الكتابة الأموية المجال رحباً واسعاً أمام تطور الفن النثرى عبر الأعصر العباسية بعد ذلك، خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا - بشكل مبدئى - أن الكتابة قد بدأت - قبل عبد الحميد بن يحيى، وأن عبد الحميد قد أضاف إليها ابداعاً وصنعة، ووضع لها أصولاً جديدة أحالتها إلى مدرسة لها أقطابها وتلاميذها، ولكنة يظل - مع كل هذا - مؤسساً للحلقة الثانية لما كان عليه واقع الفن الكتابى فى عصر صدر الإسلام، فإذا ما جئنا إلى العصر العباسى ترانا أمام الحلقة الثالثة من حلقات تطور فن النثر بصفة عامة، وفن الكتابة على وجه التخصيص، وهو ما يمكن إيجازه - بشكل محدد - فى عدة ظواهر بارزة، منها:

أولاً: أن الحياة العباسية بدت أكثر قابلية لمزيد من التطور الحضارى الذى أصبح لغة العصر؛ الأمر الذى ارتبط بدائرة اتساع الدولة الإسلامية وتعدد أمصارها وأقاليمها وولاياتها، وكثرة حكامها، وتعدد الأجناس التى أظلها الإسلام، وثقفت عربيته، ونقلت عنها، كما نقلت إليها من ثقافاتها الأصلية؛ مما يدعو إلى تطور الفنون بوجه عام. ذلك أن صلات العرب الحضارية قد ازدادت عمقاً واتساعاً من خلال واقع احتكاكهم بالعناصر المجاورة من الفرس واليونان والسريان والهنود، مما فتح أمامهم نوافذ الفكر ومعطيات الحضارة مما يؤدى - بالقطع - إلى مثل هذا التطور عبر تلك الظروف المعقدة.

ثانياً: أن الدولة العباسية ممثلة فى خلافتها الرسمية ظلت فى حاجة إلى الكتاب لينهضوا بدور خطير فى الدفاع عن مبادئها وتبنى نظرياتها السياسية المطروحة حول قضية الخلافة ونظام الحكم، خاصة مع مطالع العصر العباسى، وذلك بعد أن استقر الحكم فى أيدى أبناء الأسرة العباسية، تلك التى حرص خلفاؤها على اصطناع المراسلات الفنية حادة اللهجة مع قيادات الأحزاب المعارضة فى ظلال محاولات دائبة لتأصيل نظرية الحكم فى

البيت العباسى دون سواه من البيوتات العربية بحقوقها فيه على الإطلاق.

ثالثاً: ان كثيراً من المراسلات قد دارت على أقلام الخلفاء أنفسهم على نحو ما صنعه الخليفة المنصور فى رسائله التى سجلها الطبرى فى تاريخه، وعرض لجوانب منها كشفاً عن دور المنصور فى التأصيل لنظرية الحكم فى الفرع العباسى، وهو الموقف الذى نجده ينصرف بعد ذلك إلى الكتاب الرسميين من رجال الدولة ممن شغلوا أنفسهم بقضايا الخلافة، ووقفوا عند الكتابة الفنية، واعتدوا بدورها بوصفها صنعة رسمية على نحو ما رأيناه عند عبد الحميد فى عصر بنى أمية، وإن اتسعت الظاهرة، وتعدد الأقطاب من كبار الكتاب فى تلك المرحلة.

رابعاً: ان مدارس الكتاب قد تعددت وأضحت لها أتجاهات أدبية ومذاهب فنيه متباينة على غرار ما عرفه العصر الواحد - بوجه عام - من واقع قسمة المدارس الفكرية الكبرى، فكانت هناك المدرسة اللغوية التى ظهر على رأسها ابن قتيبة، والمدرسة الاعتزالية التى تزعمها الجاحظ، ومن سلك سبيله، ونهج نهجه من تلاميذه ثم المدرسة الفلسفية التى خاض غمارها ابن العميد والصاحب بن عباد وغيرهما من كبار كتاب العصر[1] .

خامساً: ان تلك المدارس لم تتوقف عند حدود المذهب الفنى الواحد بقدر ما كشفت عن دوافع أخرى بدت أشد أرتباطاً بسياية العصر وأبعاد مشكلاته، وأكثر تعلقا بما ساد فيه وانتشر من ظواهر التعصب والشعوبية على نحو ما وقع - مثلاً - من كتابات سهل بن هارون - ككاتب شعوبى - منذ راح يتبنى قضايا الفرس ويهاجم العرب، وهو ما وجد نقيضه فى كتابات «الجاحظ» حين أخذ نفسه بواجب الرد على الشعوبية، ودحض مزاعمها وكشف مفتريات أصحابها، والنيل من مقولات أقطابها، وتفنيد حججهم وإسقاط أدلتهم بمنطق المعتزلى الذى أجاد الوصول إلى مطلوبه الجدلى.

(١) ولعل جانبا من هذا التباين يتضح حتى فى تبنى الفكرة الواحدة بين الكاتبين على النحو الذى كشفه موقف الجاحظ من قضية الشعوبية فى كتاب العصا، وبين موقف ابن قتيبة فى كتابه «العرب» أو «الرد على الشعوبية»، وربما كان لاختلاف مصادر الثقافة بين أصول اعتزالية لدى الجاحظ، وأخرى سنية لدى ابن قتيبة أثر فى هذا التباين وهو ما مال إليه الدكتور شوقى ضيف فى كتاب «العصر العباسى الأول».

سادساً: أن كبار الكتاب الرسميين والإخوانيين قد كشفوا - بدورهم - من خلال تفاصيل كتاباتهم عن الطبيعة النوعية للغة العصر، وصوروا منطق صراعاته وطبائع مدارسه الفنية؛ خاصة أننا فى عصر التدوين ومع ظهور كبار المؤلفين والمصنفين وجامعى علوم اللغة ممّن نصبوا من أنفسهم حماة لها، واعتدوا بكتاباتهم فكانوا حُراصاً عليها، منذ بدأ تأليف المعاجم ضماناً لانتشار الفصحى وبيان ما وراءها من دلالات لدى الأعاجم، وكذلك كان حال مدارس النحو حين عرفت ما عرفته من تصنيف تقليدى بين بصريين وكوفيين وبغداديين، ومثلها - أيضاً - كانت مدارس التفسير موزعة بين أهل الرأى وأهل النقل والمأثور، وهو ما امتد بشكل تلقائى - إلى مدارس الحديث بين أهل المتن وأهل السند، وعرفه رجال البلاغة تصنيفاً بين المناهج التقليدية الموروثة وبين الحس الفلسفى الوافد، ومال إليه رجال التاريخ بين التأليف فى التاريخ الإسلامى العام والتاريخ الخاص، كتاريخ المدن أو الخلفاء أو الوزراء أو حتى تواريخ الشعراء أنفسهم، ومن ثم كانت مدارس النقد الأدبى موزعة بين اتجاهات لغوية تراثية وبين مدارس فكرية متجددة ومجددة تعكس - أول ما تعكسه - خلاصة آثار حركة الترجمة فى تحولُ العقلية العباسية وطبيعة نتاجها الأدبى[1].

سابعاً: تظل هذه القسمة المدرسية فى حقول التصنيف والتأليف والجمع وكأنما انسحبت - بالضرورة - على كل مدارس الكتابة الفنية على نحو ما نعرف عن بعض مدارس المحافظين من كبار الشعراء ومغموريهم، وكذلك كانت مدارس المولدين منهم والمجددين، وكأن الفنيّن الشعرى والنثرى أصبحا يسيران فى اتجاهات متوازية ومتوازنة تتسق - أساساً - مع ظروف حركة التطور الثقافى وتساير منطقه، وهو ما تعكسه لنا طبيعة الرؤية النقدية التى ظهرت تجلياتها عبر حركة النقد الانطباعى، والتى واكبت بدايات النقد الموضوعى، على غرار ماحدث من تصنيف لطبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين لابن سلام الجمحى، وطبقات الشعراء عند

---

(٢) لمزيد من التفاصيل يراجع الفصل الخامس بتحليل الحياة العقلية فى «العصر العباسى الأول»، وكذا منطلق الصراع الفكرى فى الحياة العباسية ضمن كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل». الشعر العباسى: الرؤية والفن» وكتاب الدكتور يوسف خليف حول الشعر العباسى: نحو منهج جديد.

عبد الله بن المعتز، وهو ما نجد له نظائر أخرى فى كتابات الأمدى فى ثنايا موازنته بين الطائيين، وكتابات ابن قتيبة فى الشعر والشعراء وعيون الأخبار [1].

ثامناً: فى مقابل تلك الاتجاهات النقدية المتعارضة وفى موازاة ما أفرزته مدارس الفكر المتصارعة ظهرت الاتجاهات الفنية المتباينة بين الشعراء، خاصة حين انقسموا إلى فريقين بين أنصار للفظ وأنصار للمعنى، ووقتئذ رفع النقاد لواء ما سُمّى لديهم بمشكلة «عمود الشعر» منذ أسّس له المرزوقى على شرحه والتقديم له، وفيها شغل برصد ضوابط المحافظة على عمود الشعر - طبقاً لمفهومه الخاص - بين وضوح المعنى وصحته، وبين شرف اللفظ ودرجة إبانته، إلى ضرورة مناسبة المستعار للمستعار له، فكانت وقفته إيذانا للنقاد بطرح نظرياتهم موزعة بين اللفظ والمعنى، وكذلك كان الأمر بين عمود الشعر ومنهج القصيدة [2].

ولا شك أن هذه المذاهب الإبداعية وما واكبها من الصيغ الفنية تظل رهناً بطبائع الملكات اللغوية المستقرة لدى الشعراء، وبخاصة مع تعدد مصادر تلك الملكات الموزعة بين أصول عربية منقولة عبر المؤلفات القديمة فى مختلف حقولنا المعرفية المتعددة، خاصة منها ما تعلق بعلوم التفسير والحديث النبوى والبلاغة والنقد وغيرها، وبين المجالات المعرفية الجديدة التى انفتح عليها العرب منذ شغلتهم حركة الترجمة، أساساً بارزاً من أسس الإسهام فى تصانيف المدارس المختلفة على مستوى التأليف والإبداع معاً.

تاسعا: أن ما أصاب الشعر العباسى من عوامل التطور ورؤى التجديد ومظاهره فى كل موضوعاته الموروثة والمستحدثة كان لابد أن يترك أثراً جلياً فى فن الكتابة العباسية، حيث نبغ فيها من أقطاب الكتاب من تبنى

---

(1) ولعل جوانب هذا الموقف تزداد وضوحاً، وتتأكد على المستوى البحثى بالرجوع إلى الدراسات التى دارت حول مصادر التراث العربى على غرار ما صنعه الدكتور الطاهر مكى فى «مصادر الدراسة الأدبية»، والدكتور عز الدين إسماعيل فى كتاب المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى»، وكتاب الدكتور مصطفى الشكعة «مناهج التأليف عند العلماء العرب»، ومنه كتابنا «مصادر تراثية» - دراسة فى تطور المنهج.

(2) مقدمة ديوان الحماسة لأبى تمام الذى شرحه المرزوقى وفيه تبدو التفرقة واضحة بين مفهومه - أى المرزوقى - لمصطلح عمود الشعر، على النحو الذى حدده تفصيلا، وبين موقفه من منهج القصيدة على مستوى الصياغة الشكلية لها.

قضايا العروبة أو الرد على الشعوبية، ووظف جل أدواته فى خدمة قضيته، خاصة أن مكانة الكاتب قد أزدادت أهمية وخطراً منذ أصبحت مناصب الكتاب متوارثة لدى أسر بعينها، كما كان الحال فى توارث مناصب الوزراء والقادة على نحو ما عُرف تاريخياً عن بنى وهب، وآل نوبخت، وبنى سهل وبنى خاقان وبنى برمك من أولئك الكتاب الكبار، وكذلك كان أمر الوزراء.

عاشراً: أن الثقافات الدخيلة قد أصبحت واحداً من الدوافع الكبرى لتبارى الشعراء الرسميين فى محاولة الأخذ بها، والصدور عنها، والتوقف عند معالمها ومقوماتها، والاعتراف بتأثيرها فى فن الكتابة، وهو ما ظهرت منه جوانب فى كتابات علم الكلام ومنطق الجدل، فكان المطلوب الجدلى عندهم أساساً من الأسس الكبرى، وصيغة من صيغ الحركة الفكرية على نحو ما صوَّره قول ابن الرومى - بشكل غير عارض - على سبيل المثال:

لذوى الجدال إذا غَدوْا لجدالهم — حجج تضل عن الهدى وتجور
وهم كآنية الزجـــاج تصادمت — فهوت وكلُ كاســر مكســـور

من هنا كانت الثقافة الجدلية، وكان معها - أيضاً - المنطق الكلامى قادرينْ على التأصيل لأسس جديدة تجلت بعض آثارها فى تباين مدارس الكتاب، وظهرت بارزة بشكل متميز عند الجاحظ الذى عرف بانتمائه إلى مدرسة الفكر الاعتزالى منذ تربى فيها على يدى أستاذه النظام، وكان عضواً بارزاً فى المدرسة النظامية، ثم امتد دوره إلى تأسيسه لمدرسته «الجاحظية» تلك التى اكتسب منه أعضاؤها من تلاميذه كثيراً من صور الجدل، وحققوا ضروباً من الإجادة فى إطالة الحوار، وتميزت بقدرتها على الاستطراد، وشغلها الإطناب فى عرض الظواهر والأناة والتروى فى معالجة المشكلات الكتابية، إلى غير ذلك من خصوصية صيغ المعالجة مما دفعه إلى اعتزال الكتابة الرسمية التى ضاق كثيراً بقيودها ليتحول منها إلى ضروب أخرى من الكتابات التاريخية الخاصة، على نحو ما تركه فى رسائله المشهورة حول «البخلاء» و«الحيوان» و«الرسالة» و«القيان» وغيرها من مجالات الكتابة غير الرسمية التى استطاع من خلالها أن يصور كثيراً من أنماط الحياة فى العصر العباسى[٥].

---

(٢) تنظر دراسة الدكتور محمد عويس بعنوان «المجتمع العباسى من خلال كتابات الجاحظ ط. مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٩.

حادى عشر: أن مدارس الكتابة فى العصر العباسى قد عكست أهتمامات الخلافة بمنصب الكاتب، وصورت اعتدادها بطبائع تكوينه الفكرى، وهو ماظهر فى انقسام الكتاب أنفسهم إلى مدارس وأتجاهات تباينت بينها الأساليب وتعددت صيغ الأداء، وظهرت بينهما المفارقات فى مستوى التصوير، وتنوعت معها صيغ التعامل بدءاً من اللغة، إلى المعالجة من خلال البديع والصورة البيانية، ذلك أن حركة الكتابة أصبحت بمثابة المتنفس الأول لدى كبار المثقفين حين مالوا إلى تأليف كتب وتصنيف مجلدات؛ خاصة أن العرب فى خضم هذا العصر قد عرفوا فن الكتابة فى صورته الحضارية الناضجة منذ تيسرت لديهم أدواتها، وتعددت وسائلها، وظهرت عندهم المكتبات العامة والخاصة، وسهل لديهم النقل، وارتقت حركة الترجمة، وأصبحت المادة المترجمة جزءاً لا يكاد ينفصم - بحال - عن تكوينهم الفكرى، وهو ما أدى - بدوره - إلى تأثرهم الواضح والمؤكد بما نقلوا، فشاركوا وأضافوا إلى ما نقلوه ممّا غيّر من منهج العقلية العباسية فى أساليب الأداء والإفهام والإقناع، كما أضاف الجديد إلى التصوير والإمتاع جميعاً.

ثانى عشر: إن ظهور النزعات العنصرية وما صحبها من توجهات التمرد والخروج على الدولة العباسية قد أسهم فى دفع عجلة فن الكتابة إلى تصوير مشكلات العصر المختلفة، وهنا تسلح الكتاب بكل ما تهيأ لهم، وما تمكنوا منه من عطاء اللغة، فكان المجال أمامهم مفتوحاً لإظهار مهاراتهم وقدراتهم فى سياق المدارس الفنية التى انتموا إليها على اختلاف مناهجهم وتوجهاتهم ومدارسهم الفكرية وإنتماءاتهم العنصرية.

(٢)

من هنا بدت الكتابة العباسية معبراً جديداً لتطور الفن النثرى الذى انحدر لدى الكثير من أهل السياسة، خاصة من الخلفاء ممن عجز بعضهم عن إلقاء خطبة، وربما بلغ العى والضعف مبلغاً أوقفه دون فصاحة خلفاء الجيل السابق، وهنا تحول العبء ليلقى على عاتق الكتاب الرسميين، خاصة منهم من استمرأ العمل الرسمى، وأصر على البقاء فيه، أو من تمرد عليه وآثر البعد عنه، وخلص إلى نفسه يكتب ما يشاء فى أى من حقول المعارف التى

كشفت - بدورها - عن جوهر الحياة العباسية بكل تفاصيلها الموجبة والسالبة على السواء.

وتلمع أسماء كبار الكتاب، وتتسع لديهم مجالات الكتابة الفنية وعلى رأسهم يبرز عبد الله بن المقفع الذى ترجم «كليلة ودمنة» وترك من مؤلفاته النثرية كتابيه المشهورين «الأدب الكبير» و«الأدب الصغير»، وكانت له رؤاه ونظرياته ومواقفه فى إيثار التحليل الرمزى للمواقف المختلفة عبر كل من تلك المصنفات بين ما ترجم منها وما ألف. كما كان لإبراهيم الصولى[1] الكاتب المشهور دور بارز فى الكتابة الرسمية لدى الخلفاء، وكانت له مدرسته واتجاهاته الفنية المتميزة والمميزة له، وكان له - كذلك - موقفه من تبنى قضايا الخلافة العباسية، ثم كان دور سهل بن هارون أيضاً مكملاً لكل هذه الاتجاهات. وإن أفرط فى تصوير حسه الشعوبى، وإبراز موقفه العدوانى من العرب، فلم يتورع عن تسجيله كتابة فى غير قليل من رسائله[2].

فإن أردنا تصنيف كبار الكتاب فى العصر بعامة شغلنا منهم ابن قتيبة صاحب كتاب «أدب الكاتب» و«الشعر والشعراء» و«عيون الأخبار» حيث كان دوره البارز بوصفه مثقفاً من أهل اللغة والمحافظين على التراث، وقد ترك من آثار ثقافته ماجعل لمدرسته الفنية مذاقاً خاصاً يذكرنا بمدرسة البحترى من بين كبار شعراء العصر، ممن أخذوا مادتهم من الموروث واستندوا إليه فى إثراء مواد فكرهم.

ويقف الجاحظ على رأس القائمة لدى الفريق الآخر من الكتاب ممن أخذوا أنفسهم بالقراءة والموسوعية حول علوم الأوائل والعلوم المترجمة، إلى جانب ما عرف عنه من قدراته المتميزة على الاستيعاب والاستقراء واستقصاء مواد الفكر العربية والوافدة، وتوقف عند منطقة الاعتزال فى أسلوبه الجدلى حتى طلع علينا بلغة خاصة متميزة، وأصبح له منهجه ومدرسته «الجاحظية» التى عرف من بعده امتدادها حتى تركت بصماتها فى كثير من الكتابات الفنية عبر عصور الأدب المتلاحقة. صحيح أن انتماء

---

(١) وللدكتور شوقى رياض دراسة بعنوان إبراهيم الصولى الكاتب، نشر دار الثقافة بالقاهرة ١٩٨٥.

(٢) تراجع تراجم أولئك الكتاب وأخبارهم وتصانيف مدارسهم الفنية فى فى ثنايا الدراسات التحليلية للنثر العباسى، ومنها كتاب الدكتورة وداد القاضى «مختارات من النثر العربى» و«كتاب الدكتور شوقى ضيف والفن ومذاهبه فى النثر العربى» ص ١٤٤، وما بعدها.

الجاحظ العنصرى يرتد به إلى الفرس، ولكنه كان شديد الصدق فى انتمائه الفكرى إلى الثقافه العربية، شديد الحرص على الدفاع عنها ضد أى من مطاعن الشعوبية وافتراءات روادها، وكأنما نذر الكاتب الكبير قلمه لتبنى قضايا العروبة ضد أصحاب الشعوبية من رجال قوميين وشعراء وكتاب ممن ازدادت شوكتهم، واشتد خطرهم، حتى أصبحوا يمثلون عبئاً ثقيلاً على العرب منذ قصدوا إلى تزييف القول حول مقومات حضارتهم وطبيعة تاريخهم الذى مالوا إلى تشويهه بمطاعنهم وافتراءاتهم.

ولسنا هنا بصدد الحديث عن الشعوبية فى الشعر، فمجالها معروف فى الدراسات الخاصة بهذا الفن[1] وربما تكفينا الإشارة - مجرد الإشارة - إلى الطبيعة النوعية الخاصة لذلك الدور الشعوبى الشرس الذى لعبه شاعر ضخم مثل بشار بن برد فى الانتقام من العرب وتحقير مكانتهم انتقاماً لما أصابه وأصاب قومه من هوان الشأن من جراء سوء المعاملة فى العصر الأموى، وكذا ما كان من موقف أبى نواس، ومن خلالهما - وأشباههما - أتسعت ساحة الحس الشعوبى الذى حاول أصحابه التلاعب بمقدرات حضارة العرب واتهام فكرهم، وكان لابد أن يوجد من يرد على هؤلاء أباطيلهم. فكانت كتابات الجاحظ بمثابة الوثيقة التى جمعت حصاد ذلك الرد من خلال منظومة جدلية عميقة الأداء، تكشف من خلالها جل مقومات الفن والإبداع المتميز فى كتابات الجاحظ[2].

ذلك أن الجاحظ قد آثر الانصراف عن المنصب الرسمى فى دواوين الخلافة، وفضل أن يكتب مقالاته بمعزل عن البلاط وضجيج علمائه، فأخذ

---

(١) وهناك المزيد من التفاصيل حول قضية الشعربية ضمن كتاب «ضحى الإسلام» للأستاذ أحمد أمين. وكتاب الشعوبية للدكتور محمد نبيه حجاب. وكذا دراسة الشعوبية للدكتورة زاهية قدورة، وشعر الصراع السياسى فى العصر العباسى للدكتور إبراهيم شحادة الخواجة، وكتاب العصر العباسى الأول للدكتور شوقى ضيف. وكتاب الشعر العباسى: «نحو منهج جديد» للدكتور يوسف خليف. وكتاب «الشعوبية والزندقة» للدكتور حسين عطوان.

(٢) عُرف الجاحظ بتردده والتصاقه بسوق المريد ملتقى أدباء عصره. كما عُرف بصلاته بالأساتذة الكبار مثل الأصمعى والأخفش والنظام. فجمع بين العلم والأدب والبلاغة وحاول الرشيد ثم المأمون استقطابه كرئيس للديوان. ولكنه سرعان مانفر من قيود المنصب، وآثر البحث عن حريته فيما يقرأ ويكتب ويؤلف بعيداً عن ضجيج السلطة وبريق الخلافة.

الرجل على عاتقه تبنى ما أقتنع به من القضايا، وراح يصوغها عبر مستويات جدلية متنوعة جمع منها جانباً ضمن كتابه «البيان والتبيين» فى فصل خاص منه سماه كتاب «العصا» راح يتبنى فيه الرد على مطاعن الشعوبية، ويحقر من شأن المتعلقين بأهدابها والقائمين عليها، ونستطيع هنا أن نتوقف عند بعض عباراته كشواهد على طبيعة ذلك الموقف الجدلى الجاد الذى انتقم فيه للعرب من خصومهم وشانئيهم، على نحو ما ورد فى قوله بصدد التأصيل لفن الخطابة «وجملة القول أنا لا نعرف الخطابة إلا للعرب ثم الفرس (وهنا يقدم العرب على الفرس مطلقاً)، فأما الهند فإنما لهم معان مدونة وكتب مخلدة لا تضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عالم موصوف، وإنما هى كتب متوارثة، وآداب على الدهر سائرة مذكورة»[1].

ففى مثل هذا القول يسجل الكاتب الفارسى للعرب حق الصدارة دون سواهم من أبناء الأمم الأخرى فى فن الخطابة، كما يثبت لهم سبقاً تاريخياً بارزاً نبغوا فيه منذ الجاهلية، وإن بدا الكاتب موضوعياً - إلى حد بعيد - فى توصيفه لجوانب الحس الحضارى، والوقوف على معطياته التى صنفها ووزعها بين الأمم المختلفة. فلم يشأ الكاتب المؤرخ أن يسلب أمة حقها فى مدارج التفوق الحضارى، وهو لم ينس - فى هذا السياق أيضاً - أن ينتصف فيه - بالدرجة الأولى - للثقافة التى نشأ بين أهلها، وكان عليه أن يدفع عنهم ويذود عنها، فإذا ما أراد الحديث عن العرب من المنظور نفسه الذى رأى من خلاله ثقافتهم فكانوا - على حد تعبيره - «هم أهل بديهة فى كل شىء وأهل ارتجال كأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف (العربى) همه إلى الكلام، والرجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراع أو فى حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذى إليه يقصد، فتأتيه المعانى إرسالا، وتنثال الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده، وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون. وكان الكلام عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر وله أقهر، وكل واحد فى نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوجد، والكلام عليهم

(١) كتاب الجاحظ «البيان والتبيين» الفصل الخاص بالعصا، وسمى بتعبير الجاحظ نفسه كتاب العصا ٢٩/٢ ومابعدها.

أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظ[1].

فإن أراد التأكيد على مزيد من تلك الحقائق وقد قصد إلى رفع الإبهام عما يعرض له منها سارع إلى القول «وإن شيئاً من هذا الذى بين أيدينا جزء منه لبالمقدار الذى لا يعلمه إلا من أحاط بقطر السحاب وعدد التراب، وهو الله الذى يحيط بما كان والعالم بما سيكون[2]. فإذا مال إلى استقصاء صور الدفاع من خلال تجليات مجالات الإبداع عند العرب استمر فى حواره قائلا:

«ونحن إذا دعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج ومالا يزدوج وجدنا العلم أن ذلك لهم شاهد صدق من الديباجة الكريمة والرونق العجيب والسبك والنحت الذى لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولا أرفعهم فى البيان أن يقول مثل ذلك إلا فى اليسير والنزر القليل»[3].

وفى مقابل ما ينسبه إلى العرب من أصالة وقدم راح الكاتب ينفى عن الفرس كل مقومات ذلك السبق، أو حتى بعضه، مما دعاه إلى التشكيك فى مواد إبداعهم الخطابى، كما شكك فى مصادره وزمنه حين قال «ونحن لانستطيع أن نعلم أن فن الرسائل التى بأيدى الناس للفرس أنها صحيحة غير مصنوعة، وقديمة غير مولدة، إذ كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وعبد الحميد يستطيعون أن يولدوا مثل تلك الرسائل، ويصنعوا مثل تلك السير[4].

ولا شك أنه- هنا- إنما يوظف جدله فى تبنى قضيته بكل أبعادها وحدودها، وهو يقف- آنذاك- عند كل مقوماتها حيث يتحدى الشعوبية صراحة قائلاً: «إنك متى أخذت بيد الشعوبى فأدخلته بلاد الأعراب الخلص ومعدن الفصاحة التامة أوقفته على شاعر مفلق، أو خطيب مصقع، علم أن الذى قلت هو الحق، وأبصر الشاهد عياناً، فهذا فرق ما بيننا وبينهم[5].

---

(١) البيان والتبيين ٢/٢٩.
(٢) نفس المصدر والصفحة.
(٣) نفس المصدر والصفحة.
(٤) نفسه ٢/١٤٠.
(٥) نفسه ٢/١٤٧.

ثم ترتقى اللغة الدلالية لتصل إلى الذروة عنده، خاصة حين يكشف الستار عن طبائع الأحقاد النفسية الكامنة لدى أهل الشعوبية حين يقول عنهم: «ثم أعلم أنك لن تجد قوماً أشقى من هؤلاء الشعوبية، ولا أعدى على دينه، ولا أشد أستهلاكاً لعرضه، ولا أطول نصباً، ولا أقل غنماً من أهل هذه النحلة، وقد شفى الصدور منهم طول جثوم الحسد على اكبادهم وقد توقد نار الشنآن فى قلوبهم، وغليان تلك المراجل الفائرة، وتسعر تلك النيران المضطرمة، ولو عرفوا أخلاق أهل كل ملة، وزى أهل كل لغة وعللهم على اختلاف شاراتهم وشمائلهم وهيئاتهم، وما علة كل شىء من ذلك ولم اجتلبوه لأراحوا أنفسهم وخفت مؤونتهم على من خالطهم[1].

ولعل تأمل هذه المساقات المتواصلة والتى راحت تتنامى فى كتاب "العصا" للجاحظ- وأشباهها كثير- يمكن أن يكشف بعضاً من الخصائص الفنية التى اتسمت بها كتاباته، والتى شاعت- بدورها بين كثير من رسائله، وانتشرت عبر معظم مؤلفاته بوجه خاص، وكشفت. أيضاً عن معطيات جديدة فى فن الكتابة العباسية على وجه التحديد، ومنها:

أولاً: ذلك المنطلق الجدلى الذى يصدر عنه الكاتب العباسى، وهو بصدد تبنى قضية سياسية خطيرة يدفع عن أهلها، معتمداً على الحجة والبحث عن الدليل والبرهان وصدق الدافع، مما ينتهى به إلى تأكيد مقولاته، ودحض حجج خصومه، وهو مما يرشح لأن يكون المطلوب الجدلى عند الجاحظ أساساً مقبولاً لحواره، حيث يحاول من خلاله أن يجمع من الأدلة ما جعل لمنطقه وجاهته وغلبته، ويسجل له المزيد من قدرته على الإقناع.

ثانياً: الإطالة والاستقراء والاستطراد وهى ظواهر فنية ترتبط- فى مجملها- بالمنطق الجدلى ذاته، ففى زحام مدارس الكلام وضجيج توجهات الفكر الفلسفى يبدو موقف المجادل عسيرا، خاصة إذا لم يتمكن من أدواته عبر كل القياسات الفنية التى يشغل بها، فهو يستطرد تأكيدا منه على أهمية قضيته، وهو يستقرئ جوانب الظاهرة لإقناع خصمه وضمان الأنتصار عليه، ثم هو يطيل ما أمكنه أمر الإطالة دلالة على صموده، وانعكاسا لتمكنه من أدواته وقناعته بموقفه الذى لا يتنازل عنه بحال.

---

(١) كتاب الجاحظ، البيان والتبيين، ص ١٤٩/٢ وما بعدها.

ثالثاً: الإلمام بالمادة اللغوية العميقة التى يلونها فى ثنايا عرضه الموزع بين تقرير وتصوير، وهو يحاول أن يتلاعب بها موزعة بين بديع وغيره، مما يطبع أسلوبه الفنى بطوابع خاصة تكشفها أساليبه المتنوعة بعيداً عن الإسفاف أو السوقية والابتذال، بل يظل يرتقى بلغته كاشفاً عن تمكنه من مفرداتها، وسيطرته على معجمها، ووعيه بأسرار جمالها عبر مستويات الصياغة المختلفة، فلا يظهر عجزا ولا ضعفاً فى استيعاب جوانب الفكرة بكل ما حولها من الأخبار والقصص، وضروب الفكر والفلسفات، مما يعيد بلورته بأسلوبه المتميز جامعاً بين منطق الإقناع ولغة الإمتاع.

رابعاً: أنه كشف من خلالها عن طبيعة إدراكه لمعطيات المادة الفنية فى عصره، خاصة ما شاع فيه من مواد مدرسة البديع العباسية، تلك التى أقترب منها الجاحظ، وأخذ من معطياتها وسجعه وجناسه ومطابقاته ومقابلاته؛ فكان واحداً من أساتذتها الذين تمكنوا من أصولها فى غير كلفة ولاتعقيد ولا كراهة ولا إسراف، مما يدفع بالمتلقى إلى الملل أو التسليم بالاستهجان.

خامساً: تجلى دوره ككاتب موضوعى منذ انتقائه لقضيته على الرغم من فارسية نسبه، حيث يتوقف عند ظواهره، فإذا هو يحلل أركانها، ويكشف كل أبعادها استقصاء واستقراء فى غير عدوانية ولا افتراء، وأيضاً فى غير تراخ أو تخاذل أو تهاون، وفى كل بدا يدافع عن حقائقه ويهاجم أهل الزيف من خلال أداء رفيع مستواه، وفى لغة أدبية عميقة وراقية تكشف عن تمكنه من أسرارها، وتحكى طبيعة إدراكه الواعى لمستويات جمالها.

سادساً: يظل موقف الجاحظ فى كتابته فى هذه المساقات- بصفة خاصة- علامة دالة على صدق انتمائه إلى مصادر ثقافته، وحرصه عليها، وتمكنه منها، وأعتداده بها، وهو ما حلا له تصويره فى مناطق «الرد على الشعوبية»- بصفة خاصة - وهو ما حاول ابن قتيبة أن يحاكيه فيه من واقع ما صنفه أيضاً من مؤلفاته فى الدفاع عن العرب، والرد على المستوى الأسلوبى وطبيعة الأداء الفنى والنسيج الكتابى.

ومن واقع تمثل هذه السمات البارزة فى كتابات الجاحظ تتراءى لنا بعض جوانب الصورة التى آل إليها أمر الكتابة فى العصر العباسى، وتبين لنا معها منطلقات التطور الفنى التى امتدت إليها وقد أخذت مسارات جديدة التصقت فيها بوقائع الحياة العباسية، فبدأت تعالج قضايا العصر، وراحت تمس مشكلات الحياة من خلال كبار الكتاب، ويكفى أن نعتد من بينهم بكاتب مثل الجاحظ الذى رأيناه وقد أثرى المكتبة العربية بكتاباته، وتبنى أخطر قضية ملأت العصر العباسى ضجيجاً من خلال كثير من شعرائه الكبار، فكانت كتاباته كاشفة عن طبائع الحياة العباسية، فى شتى مجالاتها دالة على مقومات المدرسة الفنية التى انتمى إليها، وحمل على عاتقه عبء زعامتها[١].

ولم تكن كتابات الجاحظ لتصدر فى جدله الشعوبى من فراغ بقدر ما بدت رد فعل لضجيج أصوات الشعوبية، سواء منها ما تردد على ألسنة القوميين من رجال السياسة، أو ما تزاحم عليه الشعراء الكبار من ذوى الأصول الفارسية، أو حتى ما تورط فيه بعض كتاب العصر على النحو الذى أصطنعه سهل بن هارون[٢] والذى أشار الجاحظ إلى شعوبيته حين عرض به فى مفتتح كتابه «البخلاء» منذ جعله ضمن قوائم ذلك الفريق، وكأنما قصد إلى أستنفار «سهل» وأستفزازه ليرد عليه مقولاته، لعله يفند أطروحاته من خلال لغة جدلية أجادها هو الآخر، ومن خلال حوار منطقى امتلك ناصيته، وأقيسة عقلية حسن لديه تمثلها، فإذا به يكشف فى ثنايا جدله عن حسه الشعوبى، خاصة حين يقول وكأنما قصد العرب من وراء حواره «إذا أردت أن ترى العيوب جمة فتأمل عياباً، فإنه إنما يعيب بفضل ما فيه من العيب، وأول العيب أن تعيب ما ليس بعيب، وقبيح أن تنهى عن مرشد أو تغرى بمشفق»[٢].

---

(١) يمكن الاهتداء فى تأكيد مصداقية هذا التصور بما طرحه بحث الدكتور محمد عويس حول «المجتمع العباسى» من خلال كتابات الجاحظ، وقد وردت الإشارة إليه فى الهامش رقم (٥).

(٢) الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص ١٤٨ وما بعدها.

(٣) الرسالة مدرجة بكاملها ضمن قائمة البخلاء للجاحظ، وكأنها تمثل حواراً بين سهل بن هارون وبين الجاحظ.

ولنا أن نتأمل جمله القليلة هنا، والتى بناها على أساس من ذلك الترادف اللفظى عامدا من ورائها إلى الاشتقاق من مدلولات العيب ما رمى به إلى الرد على خصمه، ومحاولة النيل منه حين جعله موضع سخرية وتهكم، ولم يخل الموقف عنده من تدرج فى طرح حسه الشعوبى حين راح يدافع عن العرب، ويرى من نفسه لهم ناصحا وعليهم مشفقاً فى قوله فى الرسالة نفسها «وما أردنا بما قلنا إلا هدايتكم وتقويمكم، وإلا إصلاح فسادكم، وإبقاء النعمة عليكم، ولئن أخطأنا سبيل إرشادكم فما أخطأنا سبيل حسن النية فيما بيننا وبينكم، ثم قد تعلمون أنا ما أوصيناكم به إلا قد اخترناه لأنفسكم قبلكم، وشهرنا به فى الآفاق دونكم فما كان أحقكم فى تقديم حرمتنا بكم أن ترعوا حق قصدنا بذلك إليكم، وتنبيهنا على ما أغفلنا من واجب حقكم»[1].

ولا يكاد سهل هنا يبدو إلا مرددا لبعض مما تشدقت به الشعوبية التى قصد من ورائها إلى مزيد من ذلك الغمز، خاصة حين جعل من بنى جنسه هداة للعرب يصلحون فسادهم، ويوصونهم بما اختاروه لأنفسهم قبلهم، فسبقوهم فى أرصدة التاريخ، وكأنه يكاد يذكرنا على الفور بما كان من قول إسماعيل بن يسار النسائى أمام هشام بن عبد الملك فى العصر الأموى، وهو يوجه خطابه إلى العرب تنبيها ورجاء:

إنما سمى الفوارس بالفـــــــر	س مضـــــــاهاة رفعة الأنساب
فاتركى الفخر يا أمام علينـــــا	وأتركي الجور وأنطقى بالصواب
واذكرى- إن جهلت- عنا وعنكـم	كيف كنا فى سـالف الأحقـاب
إذ نربى بناتنا وتدســـــــــو	ن سفاهاً بنـــــاتكم فى التراب

أو ما كان مما قاله بشار بن برد على مسامع المهدى جرأة وتهكما واستخفافا فى العصر العباسى:

أنا أبن فـرعى فارس	عنها المحامى العصب
إنا ملـــــوك لم نزل	فى سالفات الحقب[2]

---

(١) «البخلاء» للجاحظ، والصفحة نفسها.
(٢) ديوان بشار بن برد ١٢٧/١.

إذ يبدو سهل بن هارون وكأنما اقتدى بمسلك الجاحظ فى جدلياته الفنية على مستوى الاداء المنهجى ،خاصة فى منطقة الشعوبية التى تبناها الجاحظ رادا على آهلها، ومنهم سهل نفسه، وقد فصل فى توصيف لغة التحدى بتصوير ماكان من دور العصا عند العجم منذ اتخذ مادته من عصا نبى الله موسى عليه السلام، إلى منسأة داود عليه السلام، وكأنما ألقم الأعاجم حجراً بقياساته المنطقية الصارمة وحججه التاريخية القاطعة، وكده الذهنى المتجلى فى استجلاب منطق الحوار المقنع وكأن سهلا كان يرد - ضمناً - على الجاحظ، وإن شئنا الدقة، كأنما كان يتجادل معه بالمنطق الجدلى نفسه بدءا مما راح ينفيه عن نفسه من صورة البخل (موضع الاتهام) فى قوله:

« وعبتمونى بخصف النعال وبتصدير القميص، وحينما زعمت أن المخصوفة أبقى، وأوطأ وأوقى، وأنفى للكبر وأشبه بالنسك، وأن الترقيع من الحزم، وأن الاجتماع مع الحفظ، وأن التفريق مع التضييع، وقد كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يخصف نعله، ويرقع ثوبه، وقد لفقت سعدى بنت عوف إزار طلحة الفياض »[1].

إذ لا يخفى هنا منطق الكاتب فى حواره الحكمى لتفنيد الحجج التى وجهها إليه خصمه بشكل أكثر عمومية من حدود الاتهام الموجه إليه، وإذا هو - فنيا - يعمد إلى ذلك التوقيع الصوتى والتقطيعات المنضبطة للجمل والألفاظ، إلى جانب الترادف الذى أكثر منه لينتهى إلى عرضه التاريخى لشواهده من خلال مسلك رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وما كان من أمر طلحة الفياض (جواد قريش)، مما يدل على وحدة المنهج الذى ربطه بالجاحظ فى خيط واحد أساسه ذلك الخلاص إلى تحقيق المطلوب الجدلى الذى يرمى إلى تحقيقه من وراء رسالته المكتوبة بحثا عن مصداقية الموقف التاريخى وعرضا لتجلياته عبر المرويات، وتأكيدا للمعالجة المنطقية من خلال تناوله أستشهاداً وتفصيلاً وتحليلاً.

ويبدو أن تأثير الجاحظ قد تجاوز غيره من كبار الكتاب ليشهد امتداده عبر مدرسة فنية لها أصولها ومقوماتها، وربما ترك بعضاً من أثره فى أبى

(١) مقدمة كتاب الحيوان للجاحظ.

حيان التوحيدى الذى استوعب الجاحظ أيضاً كما أستوعب عصره، وثقف ما نقل عبر حركة الترجمة عن اليونان وغيرهم، ولكنه لم ينل حظه كما ناله كبار الكتاب فى الدواوين ممن جروا على طريقة السجع، وآثروا الإكثار من المحسنات البديعية، وربما هيأ له سوء حظه بعضاً من كآبة عاشها نفسيا مما دفعه إلى تصوير بؤسه ونقمته على الحياة من حوله، ولكنه - على أية حال - ظل مشدوداً إلى لغة العصر وثقافته، معلقاً بمناهج كتابته، على نحو ما كشفه قوله فى «رسالة الحياة» يصف حياة الديانة والسكينة حين يقول: «فبالتدين يكمل الناقص، ويزداد الراجح، وينجو المشفى، ويبرأ العليل، ويرشد الغوى، ويستبصر العمى»[1]... إلخ، وفى زحام حواره الجدلى أيضاً ما يشى بولعه الشديد بأسلوب الجاحظ فى بلاغته ورونق بيانه، وفى أسلوبه الفياض الذى يمتلى حكماً وأدبا، وإن مال به إلى منعطف فلسفى سيطر على فكره على نحو من قوله: «وأعلم أن الناظر فى هذا الكتاب رجلان، رجل ينظر إلى الأشياء ورجل ينظر فى الأشياء، فالأول يحار فيها لأن صورها وأشكالها وتخطيطها تستفزع ذهنه، وتتملك حسه، وتبدد فكره، فلا يكون له منها ثمرة الإعتبار، ولازيدة الاختبار، وأما الناظر فى الأشياء فإنه يتأنى فى نظره، مما يبعثه على التصفح البالغ، والتصفح البالغ يؤدى به إلى تمييز الصحيح من السقيم، والباقى من الفانى، والدائم من العارض، وما هو قشر مما هو لب، وما هو شفاء مما هو دمار»[2].

حيث يدير حواره بهذه اللغة الفلسفية المنتقاة من خلال وعى متميز والمام واع بمفردات معجمه الذى يصدر عنه، ليظل موقفه شاهداً على ذلك الامتداد التطبيقى لمدرسة الجاحظ بشكل واضح حتى فى بعض كتابات سهل بن هارون على الرغم من شعوبيته التى تطرف فى كشف جوانبها فى غير استحياء ولا حرج.

(٢)

وتمتد الكتابه عبر صورها الرسمية، وترتقى أساليبها وتتعقد صيغها، فإذا أخذنا بمقولة القدماء عن انتهائها عند أبن العميد[3] تراءت لنا صورة

(١) رسائل أبى العلاء ٥٢.
(٢) نفسه ٦٧.
(٣) يتيمة الدهر للثعالبى، ١٤٩/٣.

النبوغ التى وصل إليها هذا الكاتب منذ ورث الكتابة عن أبيه، ومن خلال ما جمعه من ثقافة عصره على غرار ما كان من مسيرة كبار الكتاب قبله، وربما كان لتأخره دور فى تحصيل مزيد من تلك الثقافه التى ارتقى من خلالها إلى منزلة أدبية مرموقة، فكان - على حد تعبير الثعالبى - الجاحظ الأخير، وكان الأستاذ والرئيس، وكأنها كانت الإشارة المؤكدة إلى تبنيه لمدرسة الصنعة البديعية التى التزمت الجناس، وشغلها الحفاظ على السجع فى معظم صيغ الكتابة الأدبية، إلى جانب الاستغراق فى التصوير، أو على حد التعبير الاصطلاحى للدكتور شوقى ضيف «مذهب التصنيع»[1] وهو المذهب الذى غلب على فن الرجل على نحو ما أبرزه - على سبيل المثال - تصنيعه البديعى فى قوله «... كتابى، وأنا متأرجح بين طمع فيك، ويأس منك، وإقبال عليك، وإعراض عنك، فإنك تدل بسابق حرمة، وتمت بسالف خدمة، أيسرهما يوجب حقا ورعاية ويقتضى محافظة وعناية، ثم تشفعهما بحديث غلول وخيانة، وتتبعهما بآنف خلاف ومعصية، وأدنى ذلك يخبط أعمالك، ويمحق كل ما يرعى لك، لا جرم أنى وقفت بين ميل إليك، وميل عليك، أقدم رجلا لصدك، وأؤخر أخرى عن قصدك، وأبسط يدا لاصطلامك واحتياجك، وأثنى ثانية لاستبقائك واصطلاحك، وأتوقف عن امتثال بعض الأمور فيك ضنا بالنعمة عندك، ومنافسة فى الصنيعة لديك، وتأميلا لفيئتك وانصرافك، ورجاء لمراجعتك وانعطافك، فقد يغرب العقل ثم يثوب، ويذهب الحزم ثم يعود، ويفسد العزم ثم يصلح، ويضاع الرأى ثم يستدرك، ثم يصحو، ويكدر الماء ثم يصفو، وكل ضيقة فإلى رخاء، وكل غمرة فإلى انجلاء.. إلخ.

ويرجع الدكتور شوقى طبيعة هذه الموشاة إلى ما ساد إقليم الكاتب من صناعة السجاد، وكأنما تحولت صناعة الكتابة لدى ابن العميد إلى ضرب من التطريز الخاص، وهى مقولة تتجاوز ابن العميد ومنهجه إلى غيره من صناع هذا الفن، خاصة إذا طبقناها على ما كان من رواد صنعة البديع منذ برع فيه مسلم بن الوليد الأنصارى تأثرا - فى جانب منها - بصنعة أبيه فى

---

(١) الفن ومذاهبه فى النثر العربى ص ١٩١ وما بعدها.

النسيج وحياكة الثياب، وهو ما يمكن الامتداد به إلى تأمل الموقف نفسه تجاه أبى تمام ومن خلاله، وربما يرد اكتمال الصورة من واقع انشغال أبى العتاهية- أيضاً بقضية المصير، حيث كان أبوه يعمل طيانا يصنع الفخار من الطين ليحيله إلى آنية تباع وتشترى، ثم تحطم هنا أو هناك، لينتهى مصيرها إلى ما كان عليه من قصة البداية، وإن ظل التحفظ هنا قائما حول طبيعة هذا الدافع باعتباره واحدا من دوافع توجه الأديب إلى جانب ملكاته الخاصة ومصادر ثقافته وطبيعة تواصله وتفاعله مع تيارات الفكر من حوله.

وتشهد مدرسة البديع امتدادها بعد ابن العميد لدى الصاحب بن عباد وأبى إسحاق الصابى وغيرهما حتى أصبح «التصنيع الفنى» لغة العصر ومحور المنافسة بين كبار كتاب الدواوين، إلى أن يأتى القلقشندى- متأخراً- ليطرح من خلال كتابه «صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء» قواعد الكتابة الفنية، وكأنه راح يذكرنا بما كان من أمر عبد الحميد بن يحيى فى رسالته المشهورة إلى الكتاب[1]. حيث يتوقف القلقشندى بشكل أكثر تحديداً عند شروطه التى اشترطها فى الكتابة الجيدة من خلال حواره حول براعة الاستهلال والتحميدات، مع مراعاة مواقع الآيات القرآنية وأبيات الشعر فى المكاتبات الرسمية وحتى الإخوانية إلى التوقف عند الإيجاز أو الإطناب طبقا لموضوعات رسائل الكتاب، إلى استعمال البديع والمحسنات اللفظية والمعنوية على أختلاف مستوياتها وصور توظيفها فى توشية الرسالة وزخارفها.

وفى غير كتاب «صبح الأعشى» ترددت مقولات الكتاب حول طبيعة الصنعة الفنية وتحديد شروطها، خاصة إذا أخذنا بما ورد حول منطق التعقيد فى الكتابة الديوانية على غرار ما صنعه شهاب الدين الحلبى فى كتابه « حسن التوسل إلى صناعة الترسل» والذى ربما أفاد فيه عصور الأدب المتأخرة لتترك امتدادا أكثر تعقيدا فى هذا المجال على نحو ما نعرف عن ابن خلكان فى «وفيات الأعيان» وابن الطقطقى فى «الفخرى فى الآداب

(١) معروفة رسالة عبد الحميد بن يحيى إلى الكتاب، وفيها راح يدعوهم إلى التنافس فى تحصيل العلم وفروع الثقافة بين علوم دينية ودنيوية، وإلمام خاص بتاريخ الأمم ومصادر فكرها. وتحليل الرسالة وارد ضمن كتاب «النثر الفنى فى عصرى صدر الإسلام وبنى أمية» للمؤلفة.

السلطانية» و«صلاح الدين الصفدى» فى «الوافى بالوفيات» مما يضاف إليه من جهود القاضى الفاضل و«لسان الدين بن الخطيب» و«ابن خلدون» و«ابن حجة الحموى» وغيرهم من كبار صناع الكتابة التى وجدت امتدادها الفنى وتطورها من خلالهم.

(٤)

ومع تعدد الأسماء وكثرة الأقطاب ترانا فى حاجة إلى استكمال الحوار عودا إلى العصر العباسى فى شطره الثانى وبالتحديد فى غضون القرن الخامس الهجرى، ولنتأمل- قليلاً- نموذجا فريدا من نماذج الكتابة الفنية، أرسى تقاليده شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء: أبو العلاء المعرى.

ويبدو طبيعيا فى تلك المرحلة أن يشهد فن الكتابة ضروريا من تعقيد أساليب الصنعة التى رأينا منها جوانب ممتدة امتداد العصر ذاته، شأنها فى ذلك- أى الكتابة- شأن ما أصاب بقية فنون القول من صيغ التطور ومقاييس المعاصرة، فإذا اعتددنا بما أصابته مدرسة البديع من منطق التجديد ومعطيات الابتكار والقصد إلى تعقيد الصنعة لدى روادها وأتباعها بدءا من مسلم بن الوليد الأنصارى فى هذا العصر الأول، إلى تلميذه النجيب أبى تمام، إلى ابن المعتز من بعده بدت الصورة مطروحة- أيضاً- فى مساق حتمية الاعتراف بتطور الفن الخطابى، سواء منه ما صاغه الخطباء فى إطار الخطابة الدينية، أو ما حدث فى المجالات الوعظية، أو ما شغل به الخطباء أنفسهم من تدبيج متأن فى الخطابة السياسية بما ترمى إليه-أساسا- من صور الالحاح على الدفاع عن حق البيت العباسى الحاكم فى شرعية الحكم دون سواه.

من هذه المنطلقات بدت الكتابة وقد سارت فى الاتجاهات نفسها نحو التدرج فى قياسات الصنعة، وهى منهج الكتابة بين ابن قتيبة والجاحظ وسهل بن هارون وأبى حيان التوحيدى- إلى استمرار المزيد من الصنعة والتعقيد فى كتابات ابن العميد، ويظل من فن الكتابة جانب معلق بطبائع الكتاب أنفسهم، مرتبط بخروج فريق منهم من دائرة المنافسة وحلبة التبارى، بحثا عن مجال خاص للتفرد والتميز، وهو مايبدو واضحاً لدى كاتب كبير مثل أبى العلاء المعرى، وقد شغله من أمره ذلك التفرد المطلق باعتباره المحور

الأول الذى يميز شخصه وفنه منذ نظم بيته المشهور:

وإنى - وإن كنت الأخيرَ زمانه - لآت بما لا تستطعه الأوائل

وكأن بحثه عن أعماق المنطقة المجهولة التى لم يبلغها الأوائل دفعه دفعا إلى اصطناع الغوص فى متاهة التعقيد والغرابة، فكان الرجل - بهذا المعيار - كلا لا يتجزأ على النحو الذى انتهجه حتى فى إبداعه الشعرى، فإذا كنا نعرف لكل شاعر ديوانا فقد عرفنا لأبى العلاء - ولأول مرة، فى الشعر العربى - دواوين تعددت مسمياتها بين «اللزوميات» و«سقط الزند» و«الدرعيات»، وتعددت أيضا مناهج إبداعه فيها، حتى حار فى أمره القدماء، وراحوا يصنفونه تصنيفا مزدوجا بين كونه شاعرا وكونه فيلسوفا، ثم كونه ناقدا وكاتبا شديد الخصوصية فى كتابته الفنية.

وكما صنع فى شعره امتد الأمر به إلى بقية حقول إبداعه من خلال فن التعامل مع الكلمة المكتوبة ومعالجة المواقف من خلالها، سواء فى ذلك ما أملاه فى رسالة الغفران، أو ما سجلته بقية رسائله أو ما أورده فى كتاب «الفصول والغايات» فما كان المبدع فى أى منها إلا باحثا عن ذلك التفرد الذى يعد مفتاحا لشخصيته، ليظل الرائد المتميز فى منطقة الكتابة كما هو شأنه فى غيرها من حقول المعرفة ومجالات الثقافة.

ومن واقع تلك الرؤية، وتتبعا لمنطق التدرج فى مستويات الأداء فى الصنعة الفنية يمكن أن نتوقع صورا من التعقيد الكتابى المقصود فيما تركه أبو العلاء من مصنفات، يعكس من خلالها تعدد فروع ثقافته وتنوعها، وتباين مصادر فكره وأشكالها، وكأنه راح يحكى قصة الثقافة فى عصره وشخصه معا، حيث يترك كما من ذلك الأدب المركب من البيان الخطابى، والرسائل والحوار، مما يجعل من الصعب تحديد الطبيعة النوعية للجنس النثرى الذى يعرض له، وهو ما وقع بالفعل فى الدراسات التى شغلت بتحليل رسالة الغفران حيث صنفت نتائجه حينا ضمن نسيج الأبنية القصصية، وحينا آخر تحت جنس الرسائل، وثالثا ضمن المقامات أو الملاحم أو حتى فن المسرحية، وهى تصانيف عرضت لها بعمق واضح الدكتورة بنت الشاطئ حين انتهت إلى إمكانية اعتبار الغفران أول نص مسرحى فى تاريخنا

الأدبى[1].

ولا أتصور أن ثمة جديدا يمكن أن يطرح هنا حول تصنيف تلك الرسالة كنص كتابى كثر حوله الجدل على المستوى النقدى، وتعددت من حوله صيغ الحوار خاصة حول تصنيف نسقه الكتابى وطبيعة الصنعة فيه، وكل ما يبقى لنا منه، وهو ما يستحق العرض ويحسن الاعتداد به اعتباره نموذجاً من نماذج ذلك القص الخيالى المكتوب عند العرب، على النحو الذى مال إليه وأخذ به الدكتور طه حسين فى حديثه الطويل حول أبى العلاء[2].

ولعله- أقصد أبا العلاء- أراد أن ينسج برسالته فنا متميزا تميز بقية فنونه، فأبرز ذلك من خلال قصة تتجاوز حدود الزمان والمكان، فكانت قصة مركبة، جامعة بين دلالتها كرسالة ورحلة تعكس صورا من التعويض النفسى يتجاوز من خلالها حالة الفقد والإحساس بالضياع إلى اختراق عالم أكثر عمقا وأدق صنعة من خلال تلك البنى السردية التى سادت أحداث (الرسالة/الرحلة) فكانت تسجيلات رائعة لما يحتويه المبدع وعصره معا من ثقافة وفكر، ومن زمان ومكان، ومن قضايا لغوية وشعرية ونقدية وفلسفية وسياسية فى آن واحد.

وهكذا استطاع المعرى أن ينسج من رحلة الغفران بناء فكريا مكتوبا، يرتقى فيه بفن الكتابة درجات عبر المواقف والأحداث، دون الدخول الفعلى فيها، وكأنى به يظل فى عليائه يتأمل تلك المساقات المصيرية التى شغل بها وراح يصنفها من خلال تصوراته لمواقع الشعراء واستعراض خاص لمعطيات تاريخهم الأدبى.

ويبدو أبو العلاء وقد استطاع- باقتدار وتميز- أن يتفرد فى فن الكتابة برسالته، منذ أحالها إلى معرض يكشف من خلاله ضروبا من صراعاته الداخلية، ويحكى- فى الوقت نفسه - قصة من تناقضات العالم من حوله، من واقع ما رصده من الأفعال المتجددة والأفعال المضادة، إلى جانب ما طرحه من صراعات فكرية تعددت مرجعيتها، وتوزعت بين فرق سنية وشيعية

(1) د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، الغفران : دراسة نقدية .

(2) د. طه حسين : مع أبى العلاء فى سجنه (الطبعة الرابعة عشرة) دار المعارف. مصر.

وصوفية، وباطنية. وهنود، وفرس، إلى غير ذلك كله من مظاهر التناقضات وطبائع الصراعات التى جسدها من خلال الشخصيات والأبطال، فكان عالمه مثيراً للدهشة والانبهار، إلى جانب ما قدمه - أيضاً - من صور التثقيف والتعليم، على غرار من ذلك النحو الذى عرضه على لسان صديقه على بن القارح منذ جعله لساناً له، فكان أبو العلاء هو المؤلف والراوى معاً، ينفذ من خلال فضاء النص باعتباره كاتباً يعرف كل شىء، وهو - على حد تصوره - مصدر المعرفة، مما يجعل الراوى شديد الخضوع له، شديد الانصياع لتعاليمه، فعلى لسانه - أى الراوى - تبرز مواقف البطل، وتطرح رؤاه الشخصية، ليظل البطل مهيمناً على مسار تعرض البنية القصصية فى الرسالة، وهو مايظهر جلياً فى تناوله لكثير من الشعراء الذين تعرض لهم فى قصته العلوية.

ويبدو فى هذه القصة / الرحلة أننا أمام نمط كتابى متجدد تجدد النماذج القصصية المطروحة عبر مساحات النص، فكأنها مجموعة أقاصيص تتصل كل منها بالأخرى، ثم تتحول المجموعة إلى وحدة قصصية ترتبط بالرحلة الأم، ومحورها الأساسى قصة ابن القارح ودخوله الجنة، أو لنقل هى قصة الفكر وتبلور الثقافة كما بدت ماثلة فى ثقافة أبى العلاء عبر رسالته الخيالية «رسالة الغفران»[1].

من هنا كان تميز أسلوب الكتابة، ومعه - أيضاً - كان منطق التحول الذى أصابها على يد الكاتب الصانع، فكان النص متميزاً - بل بدا متفرداً - بين نصوص التراث الأدبى منذ شغلنا أبو العلاء بمنطقه الخاص فى التساؤل المركز الذى تكرر عنده مراراً: لم غفر لفلان من الشعراء؟ لتترجمها الإجابات المتشابهة التى يتخذها أساساً لحل العقدة عن طريق الشعر، وعندئذ يبدو الشعر سيداً مسيطراً فى لحظة الحل بشكل مطرد، وهنا يضيف أبو العلاء بعداً آخر إلى فن الكتابة من حيث موضوع المعالجة، منذ أن اتخذ من الشعراء أبطالاً ثانويين يصنفهم طبقاً لمعرفته بتاريخ كل منهم وموقعه بين فئات جيله، وكان من الممكن لأبى العلاء أن يتخذ من الكتاب

(١) د. عائشة عبد الرحمن، رسالة الغفران، دار المعارف ١٩٥٤.

مادته، ولكنه لم يشأ، فإذا به يصطنع ذلك المزيج الرائع بين فنى الكتابة والشعر من واقع محتوى الرسالة وعبر معظم المواقف المطروحة فيها،

وعلى منهجه العقلى فى الاستقصاء واستقراء الظواهر جعل المعرى من الرسالة مجالا خصبا لطرح كم ضخم من مقولاته وتصوراته، فإذا بالشخصيات تتجاوز عالم البشر والملائكة والجن ليأتى بما صوره من عالم الحيوان أيضا (الأسد ،الذئب، الحيات)، وكأنها حيوانات أرضية قد بعثت وأدخلت الجنة، فكانت- بدورها- مركبات سردية أقحمها أبو العلاء حين ضمنها رسالته، ربما ليفوق بها ما طرحه ابن المقفع فى مطالع العصر من استخدام مثل هذا النمط من أنماط القص الرمزى، ومن ثم بدا الشكل الانفعالى الذى مثلته الرسالة نموذجا خاصا يحكى- بدوره- قصة تطور المادة المكتوبة بشكل مختلف عما عهدناه من أنواع قصصية مطروقة فى أدبنا العربى قبله، وربما ارتبط موطن الجدة والطرافة بما حدث من توظيف أبى العلاء نفسه للكلمة المكتوبة ذاتها فى تشكيل لون جديد من ألوان الصناعة الفنية المعتمدة على تلك التراكمات السردية المتنوعة.فكانت نموذجا فريدا جامعا لعناصر بيئة الثقافة حين تتمخض عنها مثل تلك الرسالة بما استغله منها على المستوى اللغوى حين جعلها سلسلة من النصوص والشواهد اللغوية الشعرية، كانت مجالا- أيضاً- كاشفا عن تكوينه الثقافى واللغوى، محققا له تفرده الذى طال به تعلقه، وعلى أساس منه بدا مؤسسا لفن متميز، مبتكراً لنوع من الكتابة بدا جديدا ربما تظل جدته قائمة كلما دفعنا إلى التساؤل حول ماهية تلك الرسالة/ القصة/ الرحلة التى تكاد تتجاوز حد المسرحية؛ صحيح أنه أعد الجو المناسب لشخصية البطل على المسرح، ولكنه بدا أكثر انشغالا برصد الأجواء الخاصة التى عرض لها من خلال الحيوانات والمشاهد والصفات والشواهد، فكانت عباراته وأدواته بمثابة خلفيات مكملة للمشهد الأساس، وكان تطواف الكاتب بين الآراء محاولة لدعم المنطق الوظيفى المتعدد الذى سعى إليه مراراً فى عدة اتجاهات إبداعية تعليمية تجمع بين الإغراق التصويرى حينا والتقرير أحيانا أخرى، ليخلص فى نهاية المطاف إلى إعلان بدء مرحلة خاصة واضحة الدلالة من بين مراحل الكتابة الفنية، وكان من الممكن لكتابة

أبى العلاء أن تكون فى هذا المجال بالذات، استكمالا لمسيرة مدرسة البديع، أو امتدادا لغيره من أصحاب المقامات، ولكنه على عادته فى مشكلة التفرد ظل حريصا على أن يطرق أبوابا متفردة من أبواب الكتابة الفنية لم يسبق طرقها، وقد جسدتها - بدقة مؤكدة - رسالة الغفران وغيرها من رسائله على غرار ما سجله عبر رسالة «الهناء» ورسالة «الملائكة».

وفى موازاة هذا الضرب من التفرد كان سعيه إلى الإغراب اللغوى عن قصد فى كتابه «الفصول والغايات» ، ذلك الذى جعله معرضا لألوان السجع والجناس، إلى جانب زحام المفردات الغريبة، أو كأنه كان ينطلق - كعادته - من كده الذهنى فلا يريد لقارئه إلا أن يكون على الدرجة نفسها من التهيؤ للتلقى، ومعاناة الفهم عبر طرائق التعقيد وطرائف التصعيب، ومناهج الكلفة وصيغ الغموض، والإكثار من الرموز والإشارات وتكثيف المصطلحات العلمية، وحسبما قراءة أى نصوصه لتتكشف لنا مصداقية تلك المقاييس من مثل قوله فى «الفصول والغايات» ألتفت إلى ذنوبى فأجدها متتابعة كحركات الفاصلة الكبرى، واستقبل جرائم تترى طوالاً كقصائد الكميت الأسدى، مختلفة النظم كقصيدتى عبيد وعدى. وأجدنى ركيكاً فى الدين ركاكة أشعار المولدين سبقتهم الفصاحة وسبقوا أهل الصنعة، وأعمالى فى الخير قصار كثلاثة أوزان رفضها المتجزلون فى قديم الأزمان ولابد للوتد من حذ، والسبب من جذ، ورب فرح طوى طى المنسرح. فارحمنى رب إذا صرت فى الحافرة، كالمتقارب وحيداً فى الدائرة وهجرنى العالم هجر النون العجمات».

إذا لا تخفى طبيعة ما اصطنعه الكاتب من معجمية ذلك الأداء اللفظى المتعمد حول الوتد كمصطلح عروضى، وكذا الحذ والسبب والجذ والطى، ثم النون (الحوت) والعجمات (مجامع الرمل)، فكانت صورة جزئية من صور مرحلة التعقيد فى الكتابة، واتخاذها مجالاً لطرح كل صور البراعة والتفرد لدى الكاتب على المستوى وأشباهه.

(٥)

وعلى هذا النحو برزت لدينا طبيعة الثقافة والتطور الفنى فى صيغ الكتابة العباسية وفنونها مرتبطة منذ مطالع العصر بدور الكاتب نفسه فى

حقل الكتابة الذى آثر الانخراط فيه والإبداع فى إطاره، وهو ما امتد إلى كشف دور الخلفاء أنفسهم حين شارك قليل منهم فى الكتابة ومال أكثرهم إلى توظيف الكتاب، وتشجيع لغة التنافس بينهم فى مجال الكتابة الرسمية، بما يرشح للدعاية للخلافة العباسية استكمالا لما قام به الشعر، وانتهى إليه شعراء القصر الحاكم فى هذا الإطار.

وإلى جانب دور الكتاب والخلفاء ظهر مردود نهضة حركة التدوين بما كان لها من آثار واضحة ومؤكدة فى تكوين ثقافة البيئة حيث ازدادت صلات مبدعى العصر بالمادة التراثية، كما ارتقى إحساسهم من خلال الإلمام بعلوم الأوائل من جانب، وتفتح ملكاتهم اللغوية على مزيد من صور العطاء الفنى المحسوب للبيئة العباسية باعتبار منطق المزاوجة بين الموروث والحضارى من جانب ثان. ومن ثم تبلورت مدارس الكتاب، وظهرت السمات المميزة لكل مدرسة بدا لها أقطابها الكبار ممن تعددت أدواتهم وتنوعت أساليبهم، فكان للفكر الفلسفى آثاره فى منطق الجدل الغالب على فريق منهم، وكان للترجمة أصداؤها فى خلق مزيد من مجالات التنافس بينهم؛ سواء فى ذلك ما ترجم عن اليونانية أو السريانية أو الفارسية، أو حتى ما جاء من قبيل المشاركات الفعالة فى هذا الحقل الخصب من حقول الحياة العباسية المتجددة.

وطبقا لهذه الرؤية بدا الحقل الكتابى مجالا رحباً يحكى جوانب بارزة من قصة الحياة العباسية ذاتها، ويستوعب كثيراً من قضايا العصر ومشكلاته، ويصور من خلال مشاركات الكتاب مزيدا من فعالية الإبداع الذى يلتقى فيه الشعر والنثر، كما تتشابه فيه الخيوط الفنية الكاشفة عن جوهر تلك العلاقة الحميمة الرابطة بين الفنين الأدبيين.

ويصبح تطور الكتابة الفنية كاشفاً أيضاً عن تطور مناهج الفكر خاصة حين يتزامن مع ظهور كبرى المدارس المتصارعة فى إطار مادون وما ألف وما صنف، إلى جانب ما ترجم وعرب، وما أضيف إليه من مواد الابتكار التى استوحاها كبار الكتاب فى بحثهم الدائب عن ذواتهم، فى زحام الحياة العباسية وضجيج مدارس الفكر وتضارب اتجاهاتهم فى عديد من المجالات.

وترتقى الصورة لتصل إلى منتهاها حين تحكى الكلمة المكتوبة قصة الثقافة ممزوجة بالبحث عن التفرد، وهو ما تميز به إبداع القرن الخامس فى مسار المنهج العلائى الذى كثرت من حوله الدراسات كثرتها حول امتداده وتأثيره فيما أشبهه من إبداع عربى سواء لدى «دانتى» فى الكوميديا الإلهية، أو ميلتون فى «الفردوس المفقود»، أو حتى قبل ذلك كله فيما أثر به فى ابن شهيد الأندلسى فى رسالته «التوابع والزوابع».

ولعل هذا الارتقاء بالصورة الكتابية والانشغال بمنطق التجديد فيها يظل دافعاً جوهرياً من دوافع كتاب العصر العباسى إلى الارتقاء بأدواتهم التى أضاف إليها كل منهم بعداً جديداً ظل ناطقاً باسمه وباسم عصره معه فى آن واحد.

•••

القسم الثانى

المرأة العربية موضوعاً للإبداع

الفصل الأول

موقعها من النموذج الطللى الموروث

موقع المرأة من

النموذج الطللى الموروث

(١)

قد يبدو الخوض البحثى حول ما نعرفه عن «الطلل» مغامرة غير مأمونة النتائج، ربما لكثرة الحوارات التى دارت حوله فى عدد هائل من الدراسات التى تناولت تفسير «المشهد الطللى»؛ سواء منها ما توقف عند التفسير الواقعى له بالمعنى المادى البسيط[١]. أو ما تجاوز ذلك إلى مجالات دلالية أخرى متعددة تتسع مجالاتها أو تضيع تبعاً لسياقات الدراسات التى شغلت بها، وانطلاقا من تعددية المناهج التى دارت حولها عبر المستويات النفسية أو الشعائرية أو الرمزية[٢]، مما قد يدفع إلى معاودة القراء والتأمل؛ ومن ثم إعادة الطرح والمعالجة مراراً بحذر وحرص شديدين.

من هذا المنطلق بدا «الطلل» قادرا على إثارة عدة تساؤلات تلح على قارئ نصنا الشعرى القديم، وبعيداً عن المطروح والمستهلك من ذلك الدرس المتكرر لمعطيات اللوحة الطللية، ومقوماتها، وطبائع المعالجة لها، وطبيعة التوظيف المتنوع لأدائها، تظل منطقة «الطلل» قادرة على الاستمرار فى طرح التساؤل حول استمرار النموذج الطللى عبر معظم عصور أدبنا العربى، وتبلوره عبر كثير من شعرائه؛ قممه ومغموريه على السواء، وكأنما أصبح ضرورة لايستطيع الخلاص منها أو الانفلات من هيمنتها. من هنا كانت إمكانية طرح الإشكالية، ومحاولة البحث عن إجابة شافية حولها مما تتبناه هذه الرؤية؛ فما هى محاور المشهد الطللى من منطلق علاقات الذات بما حولها؟ وماقيمة كل محور منها فى ذاته؟ وفى علاقته بالآخر؟. ثم ما علاقته الجوهرية بذات صاحبه؟ وما دلالة التوقف عند المكان والزمان لدى الشاعر القديم؟ ثم مادوافع استمرارية الموقف حتى فى عصور الحضارة وحياة القصور؟ وما تفسير مثل هذه الاستمرارية على مستوى

---

(١) ينظر فيها الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلى للدكتور شوقى ضيف، والدكتور يوسف خليف والدكتور محمد النويهى.

(٢) على نحو ما ذهب اليه الدكتور مصطفى ناصف. والدكتور محمد عبد المطلب.

التوظيف وأنماط العلاقات؟ إلى غير ذلك من تساؤلات تظل قيد هذه المعالجة. لعلها تسهم فى كشف بعض من رموز الوقفة الطللية المتكررة.، خاصة حين أصبحت معلما شبه عام لقصيدتنا الموروثة، سواء منها ما أبدع فى أعماق البادية، أو حتى ما انظم فى ظل مقومات الحضارة.

إن التفسيرات الجادة التى تعلمنا على أساس منها كيف نحلل مشهد الطلل تظل بمثابة اجتهادات واعية ورائعة وواعدة، لا يقلل من شأنها -بحال- طرح هذه الرؤية أو المحاولات؛ خاصة إذا تأملنا ذلك التنوع الذى قد يصل الى درجة من التباعد بين تلك الاجتهادات ابتداء من الطرح الواقعى للطلل[1]. إلى اعتباره مثيراً صناعيًا لذكريات بعيدة لدى صاحبه[2] إلى الاعتداد به كرمز نفسى يعكس الإحساس بضآلة الذات أمام مقومات الفناء والعدم، أو ربما يضخم من حجم الإحساس باللاتناهى والمجهول[3]، مما يظل علامة دالة على خطر الطلل فى ذاته كمقدمة متميزة مثلت -بدورها- قاسماً مشتركاً بين معظم قصائد شعرنا القديم.

ولنبدأ الموقف بداية طبيعية من خلال محاولة استكشاف لقاء «الأنا» و«الآخر» على المستوى البشرى، أو حتى تباعدهما من خلال معطيات اللوحة الطللية، إذ ترانا أمام صيغ الأمر والنهى وكأنها تعكس نمطا من أنماط ذلك الإلحاح النفسى المبكر على رغبة «الأنا» فى التوحُّد مع ذلك «الآخر»، أو - على أقل تقدير- تحكى قصة اللجوء إليه، وتصور إمكانية الهدوء من خلاله، والاطمئنان من واقع التواجد معه، فإذا كان ذلك الآخر «إنسانيًا» فيظل -بالتأكيد- من أقرب «الكائنات» إلى المبدع الحزين، خاصة حين يصطدم بكل القوى الخارجية من حوله، ولعل هذا ما بدأ كامنا وراء صوت الرفقة، ومطلب الصحبة، والإلحاح على مخاطبة «الخليل»، أو «الخليلين»

---

(١) يقصد بها الدراسات المدرجة فى هامش رقم (١) وما سار على منهجها فى التعرض للحوار الطللى باعتبار واقعيتها بالمعنى المباشر.

(٢) القصيدة الجاهلية فى المفضليات للباحثة.

(٣) نقصد بها نظرية فالترا براونه حول التفسير النفسى والفلسفى للطلل على النحو الذى أوردته دراسة الدكتور عز الدين اسماعيل حول «التفسير النفسى للأدب».

على تنوع اللغة الدالة على ذلك بين شعرائه، ابتداء من صوت امرئ القيس، وإحالته إلى مجهول لم نهتد إليه إلا فى مساق ظنى فحسب حين قال:

عُـوجـا على الطلل المحـيل لأننـا   نبكى الديار كما بكى ابن حـزام[1]

ولـمَّا لم تتـضح لنا مـعـالم الإحـالة، ولم نصل إلى شىء من إبداع هذا المجهـول، بدأ الشـاعـر ينظم تجـربتـه الطلليـة من واقع إبداعـه الشـخـصى مستعينا بالرفيقين أيضا:

قـفـا نبك من ذكـرى حـبـيب ومنـزل   بسقط اللوى بين الدَّخول فحومل[2]

وكـأنه راح يعكس -بذلك- تجـاوزه حـد «البكاء الفـردى» إلى حـد الاستبكاء الجماعى، وكذلك أحال حدث الوقوف إلى الاستيقاف وهو ما تنبه إليه القدماء، ولكن هل كانت الدعوة بهذا الشكل هى القياس الوحيد الممكن فى تفسير موقف الشاعر؟ أم أنه تجاوز مطلب الصحبة الثنائية -أو حتى الفردية إلى مطلب المناجاة أمام رحيل الظعينة:

تبصر خليلى هلى ترى من ظعائن   تحمَّلنَ بالعلياء من فوق جُرثُم[3]

وإلى غيرها من المواقف الذاتية الخاصة بوجوده الفردى، فبدت كلمة «خليلى» أو «خليلىَّ» هذه مجرد مفردة مركزية تتمحور فيها الذات، وكأن الشاعر يستعدى من خلالها ذاته مناديا بكل ما فى أعماقه، ومتناجيا من خلال بؤرة وجدانه الخاص، وراغباً فى إخراج ما لديه من بعد تجريبى من خلال ذاته أيضا. ألا يمكن -بهذا القياس- أن نتوقف عند هذا البعد الذاتى من منطلق «الأنا» الحزينة أولا، ثم «الأنا» المصورة لأبعاد حزنها فى وهج ذلك الضوء الإبداعى ثانيا؟ فإذا صحت هذه المقدمة تحولت بصاحبها إلى حقل خصب لطرح خاص لحوار ذاتى، أو «منولوج» داخلى بتعبير أهل القص، أو بتعبيرنا النقدى إلى ضرب من «التجريد النفسى»؛ ذلك الذى يستوعب خصوصية المأساة التى يعيشها المبدع، ويترجم الطبيعة النوعية التى تغلف أحزانه إزاء كل المرئيات والمحسوسات وماسواها من حوله، صحيح

---

(١) ديوان امرئ القيس، ص ١٤٥.

(٢) معلقة امرئ القيس ٢٠ (صنعة التبريزى وتحقيق دكتور فخر الدين قباوة).

(٣) شرح القصائد العشر ص ١٦٧.

أنه بدأ أمامنا وقد ناجى الرفيقين على مستوى الظاهر المكشوف إنسانيا، ولكن الرفيق الذى لايكاد ينفصل عنه يظل ماثلا فى مادة إبداعه من ناحية، ثم فى حالته النفسية الكئيبة المحكية من ناحية ثانية، ثم فى وجدانه العميق غير المحكى من ناحية ثالثة، فإذا النفس تناجى الملكة، وتتحاور من خلال مدركات الحواس فيستدعى الشاعر الرفيق -على الظاهر- من باب الأمل فى السلو، أو البحث عن سبيل إلى التخفف من ضغوط الواقع، ولكن الأمر سيظل رهناً بمشكلة الذات الداخلية، حتى لينصرف إليها الشاعر تصريحا على غرار قول امرئ القيس:

وإن شفائى عَبْرَة مهراقة   فهل عند رسم دارس من مُعَوَّل؟[9].

فلا شك فى أن العَبْرة المراقة هنا ستظل شريكا له فى إمكانية تجاوز الحدث المؤلم الذى يعيشه، مما قد يفقد دعوته المفتوحة إلى «الآخر» قيمتها هنا. فما كان مطلب المناظرة والمشاركة إلا مجرد مدخل من مداخل الذات إلى أعماقها استبطانا وتأملا، وما كان مطلب «الاستيقاف» إلا تمهيدا للمراجعة والتحليل لأحزان الذات عبر ذلك المكان الذى يمارس عليها ضغوطه بشتى صوره.

وإذا كانت العلاقة بين «الأنا» و «المكان» تظل دالة على الفجوة، كاشفة عن التباعد، فلعلها تسهم بهذا الدور فى تعميق إحساس الشاعر بهول موقفه إذاما تراءت له صورة الفقد أو الإحساس بالحرمان من المحبوبة بعد أن غادرت المكان منذ ظعنت مع قومها -ربما إلى غير رجعة- فكان «البَيْن» القاطع هنا فاصلا بينه وبينها، وكان حواره المتخيل عبر الرفيقين وسيلة للولوج إلى داخل ذاته باكيا وعاتبا، فلعله يتخفف -ولو بقدر قليل- من حدة توتره وقلقه، ولعله يريح قلبه من ذكريات تجثم عليه من خلال كل مشهد تراه عيناه، ولعله يترك المجال للغة الدموع، إذ ربما استوعبت من حرارة الموقف قليلا مما يخفف عنه بعضا من أعبائه الثقال، وجزءاً من أشواقه للماضى.

---

(9) شرح القصائد العشر ص ٢٨.

من هنا يظل النموذج دالا على صاحبه أكثر من دلالته على سواه، فهو استرجاع لذكريات حبه الماضية، ربما تحول إلى معادل موضوعي يحتمل من الكثافة والتركيز ما يستوعب أبعاد تجربة صاحبه في مجملها وتفاصيلها.

وخروجا من دائرة الاندماج مع الذات من الداخل يرد حوار الشاعر مع المرأة والزمان والمكان، وهو الحوار الذي قد يعكس موقف الذات، وكأنما ارتدت عباءة الجمهور الذي يتلقى نموذجا من نماذج الصراع بين «الزمان» و «المكان»، صحيح أنها قد تنتهي إلى ضرب من شفاء النفس من هيمنة أي منها، ولكنها تظل معتركاً عجيبا أمام الشاعر يحكيه احتكاكه بالطلل من خلال تلك الثنائية المحورية المتكررة بين عنصري الزمان والمكان، فكلاهما مهاجم قوي، يكاد يفتك بالآخر، وكلاهما يكاد يموت لكي يحيطه الآخر، وهو طرح تحكيه بقايا المكان من «الأثا في السفع» و «معرس المرجل» و «بعر الآرام» وغيرها من مواد كاشفة عن مقاومة الزمان لتعرية «المكان»[1].

فلعل مثل هذا الإحساس الناتج من تأمل طبيعة تلك الحرب بين الأقوياء وتحالفهما ضد الذات المهزولة الواهية في النهاية. وقد ينتهي أمام عمق إحساس الشاعر الجاهلي وتوجه منظومته المعرفية إلى ساحة من التأمل الهادئ لطبيعة وجوده عبر القوتين العظميين، فلا يفتأ يعيش بينهما في موقف القلق والحيرة، ولايزال يسلم لهما القياد في كل أحواله، ويبدو مستسلما مسالماً؛ الأمر الذي يجعل شفاء النفس مجرد وقفة لالتقاط الأنفاس مما لاينتهي إلى حقيقة ولا يشي بديمومة بقدر ما ينذر بالفناء والانقطاع والتوقف والجمود.

ويبقى «الزمان» و «المكان» وقد تجاوزا حدود الوهم الإنساني الضحل، ولكنه لايتردد في تصوير الاستسلام للمكان على هذا المستوى من العمق، وهو استسلام متقبل لدى الشاعر نفسه، فما كان إلا ليتخذ من المكان ملجأ لاستعادة الذكرى، ومثيرا لمشاهد الماضي، وربما حاول كسر حاجز ذلك الزمان عوداً إلى طبيعة المكان على لغة حسان بن ثابت في صورته لهذا الماضي:

---

(١) وهو ماتكشفه أبيات مقدمة زهير الطللية أيضا منذ مطلع المعلقة.

وكانت لايزال بها أنيس ... خلال مروجها نعم وشاء[1]

وهوما يطرحه على سبيل التضاد مع مشهد الفناء والامحاء بداية:

عفت ذات الأصابع فالجواء ... إلى عذراء منزلها خلاء[2]

وهو ماشغله أمره فراح يلقى باللائمة على الرياح والأمطار:

ديار من بنى الحسحاس قفر ... تعفيها الروامس والسماء

لقد تضاءل المكان هنا حتى كاد يخلو من هذا الزحام، وتخفف من كثافة الأحياء، ولم يبق منه إلا الرموز التى تستوقف الشاعر حين يجتر أمامه أحزانه ويستعيد ذكرياته، يالها من معاناة يعيشها عبر تضاؤل المكان، وتحوله إلى مشهد خرب ينذر بالفناء، إلا أنه يحاول معايشة هذا المكان بمزيد من الرغبة فى البقاء والحوار من خلاله، إنه الوقوع فى خضم الفراغ (الفناء) مما يجعله دائم الترقب لمشهد الموت، كثير الوقوف عنده بشكل متكرر تكرار مواقف الشعراء ودوافعهم إلى الإبداع، فمنذ أطل علينا زهير بحكمته عبر معلقته:

ومَنْ هاب أسباب المنية يلقها ... وإن رام أسباب السماء بسلم[3]

كان الموقف نفسه مطروحا على لسان عمرو بن كلثوم:

وإنا سوف تدركنا المنايا ... مقدرة لنا ومقدرينا[4]

على الرغم من انعدام التجانس بين مقدمتيها من حيث الظاهر، فما بين الخمرية والطللية فاصل تجريبى عايشه المبدع بالتأكيد، ولكن الفاصل يبدو جليديا سرعان ما يذوب، فتصب كل تجربة منها على الأخرى، إذ انتهى الأمر إلى منطقة التقاء واحدة أساسها الموت (نهاية المطاف)، وانحسار الزمن، وبقاء المكان الذى يظل ماثلا فى صورة القبر المفزع على نحو ما صوره حاتم الطائى قائلا:

(١) ديوان حسان بن ثابت (ت/دكتور سيد حنفى).
(٢) مطلع الهمزية فى الديوان.
(٣) شرح القصائد العشر ١٩٤.
(٤) نفسه، ٢٢٤.

إذا أنا دلانى الذين أحبهُم للحُودة زلج جوانبُها غبْر[1].

عندئذ يتحول الزمن إلى الموت، وتتجاوز الذات مرحلة المقاومة، وتقبع فى منطقة الاستسلام والخضوع الكامل، فقد دخلت الذات منطقة المجهول الذى لاتعى من أمره شيئا يدل على حقيقة أبدية مطلقة:

أرانا مُوضِعَين لأمر غَيْبٍ ونسْحَرُ بالطعام وبالشراب[2].

ومنها كانت انطلاقة شاعر «الطلل» إلى محاولة تغييب الذات عن قضايا الوجود الزمانى والمكانى معا، فكان الحوار الخمرى المشترك حول أطروحة هذه التغييب عبر كل طبقات الشعراء بدءاً من السادة:

فإن تبغنى فى حلقة القوم تلقنى وإن تقتنصنى فى الحوانيت تصطد[3].

وانتهاء إلى العبيد:

فإذا شربت فإننى مستهلك مالى، وعرضى وافر لم يكلم[4].

فهى إذاً المسارعة إلى اقتناص اللذة قبل الوقوع فى براثن (الفناء، سطوة الزمن)، وهى المحاولة اليائسة للمقاومة، خاصة إذا ضاقت أمام عينيه تلك المساحة الرحبة التى شغلته من قبل رمزاً من رموز «تجليات» الحياة.

هنا يمتد الزمن ليطرح بعداً أشد قسوة على نفسيه الشاعر، فإذا بالشاعر يشكو هذا الزمن عبر مقدمات أخرى خصه بها، وإذا به فى زحام «الطلل» يردد شبيهاً بذلك الإحساس المتضخم بالفزع والخوف، إذ لا يضمن من بقائه يوماً أو بعض يوم، ولا من خلوده شيئاً أو بعض شىء:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيّتى فدعنى أبادرها بما ملكت يدى[5].

وإذا بموقف العاجز يصبح المحور الوحيد للحوار مع الزمن إلا أن يحيله إلى منطقة مضادة، وعنده يحاول تجاوز حواجزه عوداً إلى الماضى، يستعرض من شريط الذكريات ما قد يرضيه نفسياً، وربما حقق له -مؤقتا- ضربا من

---

(١) رائية حاتم الطائى من ديوانه (بتحقيق عادل سليمان جمال):

(٢) ديوان امرئ القيس . والقصيدة إحدى المختارات ضمن كتاب الروائع من الأدب العربى الجزء الأول (العصر الجاهلى).

(٣) شرح القصائد العشر ١٢٥.

(٤) من معلقة عنتره:

(٥) يراجع دكتور كمال أبو ديب ص ١٨٩

الانتصار الزائف على سطوة الزمن والخلاص من قسوته، ومن ثم يتحول منطق إهلاك الدهر للإنسان إلى منظور آخر يستهدف - بالدرجة الأولى- إحياء الماضى، بتحويله إلى أفعال مضارعة بل ومستقبلية [1].

ويزداد الأمر خطراً فيما قبل الحس الغيبى كنموذج «يقينى» تدور حوله العقائد والعبادات، فإذا كان الإسلام قد أجاب عن التساؤلات الحائرة لدى القوم عن حقائق ما بعد الموت، « ثم إنكم بعد ذلك لميتون، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون» ففى مرحلة ما قبل الإجابة ظل الأمر رهنا بضروب الحيرة، وأنماط القلق التى عبرت عن تمزق الشاعر الجاهلى نفسيا، منذ كشفت «رغبته فى العثور على معنى الحياة» [2]، وعندئذ ترانا نسير فى ركاب ما ذهب إليه الدكتور ناصف حين رأى الأطلال وقد أخذت شكلا من الطقوس الجماعية؛ حيث إن العقل الجاهلى أصبح مشغولا بمشكلة الموت الذى يجسده الطلل [3]، وهو ما نرجئ عرضه تفصيلا حتى تقترب نهاية هذا الحوار.

وقياسا على هذا التصور ظهر المكان صورة مزدوجة موزعة بين الحياة والموت؛ المروج الخضر والقبور، وتحول الزمان. القياس نفسه- إلى معادل للصورتين معاً... الماضى والحاضر والخوف المتكرر من الغد المجهول.. هى ازدواجية راحت تبعث فى نفس الشاعر ضروريا من الانقباض والكآبة، يبحث دأباً عن وسيلة للخلاص منها، فكان الطلل بمثابة المجال الرحب من حيث التهيؤ لمثل هذا الخلاص، ومعه أيضا كانت مشاهد الظعينة من التعويض النفسى عن كآبة الواقع المعيش، ومن ثم كانت أمنية الشاعر القديم لو كان حجراً -على سبيل المثال- لعله يضمن بقية استمرار الصامت فى مساحة المكان وتيه الزمان، على نحو ماصوره قول الشاعر:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجَر تنبو الحوادث عنه وهو مملول [4].

---

(١) لطرح المفارقة بين فكرة الموت ومشكلة البعث باعتبار ما بين التصور الحسى والتصور الغيبى من بُعد غامض حلت رموزه العقيدة الإسلامية للقوم بعد نزول الوحى.

(٢) دكتور كمال أبو ديب ص ٢٢٢.

(٣) د. مصطفى ناصف ص ١٤.

(٤) أدونيس فى مقدمة الشعر العربى ص ١٤.

فهل كان الحجر إلا رمزاً من رموز المقاومة والبقاء، يعكسه تصور الشاعر القديم منذ أعلن صيحته:

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا ... صماً خوالدَ مايبين كلامها؟؟[1]

فالأصم الخالد هو ذلك الحجر الذي يظل باقياً حتى بعد فناء الأحياء، فهو مازال على القبور شاهداً خالداً لايكاد يفنى بقياس ذلك الفناء الإنساني المرتقب للبشر بداخلها:

ترى جثوتين من تراب عليهما ... صفائحُ صمٌ من صفيح مُنَضَّد[2]

وهل كان الحجر إلا صورة جزئية من بَنى الجبال الراسيات الثوابت؟ ومن ثم كان صورة مما عبده أهل الوثن والصنم؛ إذ كانت معبوداتهم فى معظمها صخوراً وتماثيل؟[3] وربما اندفع الشاعر إلى الإكثار من تصوير الجزئيات والاستغراق فى التفاصيل فى مقدمة الطلل من أوتاد الخيام إلى حبالها «إلى بقايا عمودها» إلى «الأثافى» إلى «المرجل» وغيره رغبة فى إعادة تجميع هذه الجزئيات، لعلها تملأ ذلك الفراغ الذى جاء به الزمن على المكان فأحاله من النظام إلى الفوضى، ومن الحياة إلى السكون، ومن الأحياء إلى الموتى.

ومع الانشغال بهذه التفاصيل عند الشاعر القبلى ظهرت ندرة الصورة عند الصعاليك فهل كان لانشغالهم بفلسفاتهم الخاصة علاقة بهذه الندرة؟ لم لا وقد شغلوا بمقدمات شغلت مساحاتها الفروسية، حيث راحت تعكس إحساسهم بالحياة أكثر مما سواها، ولم يتردد شاعرهم فى منازلة «المنية» منازلة الواثق من نفسه وسيفه وحتمية قضائه أو فوزه فى صراعه معه:

فإن فاز سهم للمنية لم أكن ... جزوعا وهل عن ذاك من متأخر؟
وإن فاز سهمى كفكم عن مقاعد ... لكم خلف أدبار البيوت ومنظر[4]

فربما كان الانشغال بالبعد الاقتصادى بحثا عن الغنى والثروة أقرب إلى

---

(١) لبيد - المعلقة - شرح القصائد العشر ص ٢٠٨ .

(٢) معلقة طرفه ، المصدر السابق.

(٣) مقدمة الشعر العربى ص ٢٢٥ .

(٤) من رائية عروة بن الورد فى حواره مع زوجته حول تبرير خروجه وحتمية صعلكته.

الإيجابية فى طرح علاقتهم بالحياة من تلك «الانهزامية» التى رأيناها قاسما مشتركا بين شعراء الطلل، ومن ثم كان الجواد بديلاً عن الناقة لدى الصلعوك، وكانت الزوجة/ المرأة بديلا عن «المحبوبة/الفتاة»، وكان «المكان» مجالا رحباً لأن يقطع عبر الفلوات على المستوى الأفقى والرأسى معاً، فكان طيف الشاعر المتصعلك قادراً -كصاحبه- على تجاوز الآفاق.

يسرى على الأين والحيات محتفياً   نفسى فداؤك من سار على ساق[1]

وكان صعوده إلى المرقبة عبر القمة الجبلية النائية الناتئة منذ شروق الشمس إحدى وسائله للتغلب على المكان، والإشراف عليه من خلال بقايا المرقبة الهزيلة المتهالكة التى تحكى جانبا من اهتراء حياته وتمزق عالمه:

وقلة كسنان الرمح بارزة   ضحيانة فى شهور الصيف محراق
بادرت قنتها صحبى -وماكسلوا-   حتى نميت إليها بعد إشراق[2]

من هنا كانت منطلقات حوار الذات عبر المكان، من وخلال المرأة ما بين مثير للذكرى وبين وسيلة للحياة والحركة، منذ دفع الشاعر دفعاً إلى الوقوف على «الطلل» أملا فى استعادة الماضى واستشراف مقومات الحياة:

يادار مية بالعلياء فالسند   أقوت، وطال عليها سالف الأمد
وقفت فيها أصيلا كى أسائلها   عيَّت جوابا وما بالربع من أحدِ[3]

لقد توحش المكان وتأبَّد، وسادته الفوضى منذ حلت محل النظام، ولعل السبب الرئيسى والمسئول الأول عن تلك الفوضى هناك هو الدهر بكل دلالاته. إنها الرغبة فى تصوير خراب الواقع وخراب النفس جميعا، وهو السؤال القلق والإجابة الحائرة، وفى كل ما يحكى جانبا من إشكالية حوار الذات مع الواقع، وإن شئت وجدتها فى حوار الإنسان مع كل صور الفراغ من حوله، إنه البحث عن التوازن المنتظر بين الخوف من الفناء وبين الاطمئنان النسبى إلى بقية من البقاء، وهو ما ظل ـ على مستوى غير القبليين من

(١) من قافية تأبط شراً المفضلية ومطلعها:
(٢) القافية المفضلية لتأبط شراً وهى الأولى بى اختيارات المفضل الضبى.
(٣) شرح القصائد العشر ٤٤٦ - ٤٤٧.

الشعراء- دائراً حول البحث عن صيغ التوازن الاجتماعى المأمول عند طائفة مثل الصعاليك.

(٢)

رأيناه مراراً مؤشراً من مؤشرات الفناء، وتسليما بتضاؤل الذات أمام أهوال المجهول وغموض اللا تناهى، فكان مجرد إحياء لشريحة من صور الماضى، ولكنه إحياء يغلب عليه العجز وينتابه القصور، فهو إحياء بكائى حزين يزدحم فيه الحوار عبر مساحات متعددة من البكاء أو الرثاء أو التباين، وكأننا أمام صورة المرثى ومشهد الكآبه مهما قدم به الزمن، وتباعد الماضى ومازالت المرأة شاخصة أمامه فى عالم الذكريات

فلما عرفت الدار قلت لربعها   ألا عم صباحاً أيها الربع واسلم [١]

فما كانت معرفة الدار واردة، وماكان التعرف عليها ممكنا إلا من خلال زحام صور الفناء، وندرة مؤشرات الحياة المغايرة لما كان عليه ماضيه،فقد عرف سبيله إلى الإقفار والإقواء:

حييت من طلل تقادم عهده   أقوى وأقفر بعد أم الهيثم [٢]

هى وحدة الصورة التى التقى حولها شعراؤه منذ برز المعجم اللفظى والتصويرى دالاً على قياس واحد، محوره ذلك الإحساس المتضخم بضغوط «الفناء» على طريقة لبيد منذ استهل بها معلقته:

عفت الديار محلها فمقامها   بمنىً، تأبد غولها، فرجامها
فمدافع الريان عُرِّى رسمها   خلقا، كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها [٣]

وهو مايدعو الشاعر إلى الانغماس فى منطقة التكرار الذى تتبلور من خلاله الصورة، حتى تكاد توهم المتلقى بوحدة الرؤية من خلال هذا المنظور الرحب الذى يملأ النص:

---

(١) نفس المصدر ونفس المعلقة ص ١٦٦ .
(٢) معلقة عنتره بن شداد ، نفس المصدر ٢٦٦ .
(٣) معلقة لبيد، شرح القصائد العشر ص ٢٠٠ .

عفت ذات الأصابع فالجواء   إلى عذراء منزلها خلاء
ديار من بنى الحسحاس قفر   تعفيها الروامسُ والسَّماء [1]

فما تم لديه تشكيل الصورة إلامن واقع دلالات العفاء، والخلاء، والقفر، والعودة إلى تأمل عوامل الزوال والامحاء، وهو الطرح نفسه الذى عرضه الشاعر على درجة من التخاذل:

أضحت خلاء وأضحى أهلها احتملوا   أختى عليها الذى اختى على لبد [2]

ومنها يبدأ الخيط الأول، ذلك الخيط الذى تشبث به فالتر براونه منذ شغلته مساحة «الفضاء والفناء والتناهى»[3]. وهى الحالة المصحوبة بالتساؤل القلق لدى الجاهلى عن حجم وجوده إذا ما قيس بالوجود العام.، إنه التضاؤل أمام تجربة التناهى المحقق، وهو «تناه» ينتهى إلى تحول الحياة من مشاهد الحركة والضجيج إلى مكان للوحش فحسب، وهو ما يعكسه تعجب الشاعر من واقع الأهل بعد فراق المكان، أو حتى حالة المكان بعد افتقاد الأنيس، فلم يبق منه إلا إشارات تحكى قصة الفناء، ويبقى على الشاعر أن يحاول تجاهلها، تحكى أن يدعو لها بالسلامة ولو على سبيل التمنى والرجاء:

الأعم صباحا أيها الطللُ البالى   وهل ينعمَنْ من كان فى العصر الخالى
وهل ينعمن إلا سعيدٌ مخلد   قليلُ الهموم ما يبيت بأوجال [4]

ويمتد البحث عن البقاء -بدايةً- منذ إلقاء التحية عليه، وعلى ماضيه، وكمدخل إلى الرغبة فى استمراريته، واستمرار حاضره، واستشراف مستقبل الأيام معه، وهى الرغبة التى تدفعه لأن يتفرس فى ذكريات المكان، والإلحاح المستمر على تسجيله معطوفاً بعضه على بعض :

---

(١) همزية حسان بن ثابت، بيتا المطلع.

(٢) معلقة النابغة ، شرح القصائد العشر ص ٤٤٩.

(٣) تراجع رؤية براونة وتفسيره للرمزو الطللية من خلال ما عرضه الدكتور عز الدين اسماعيل فى التفسير النفسى للأدب وقد سبق الإشارة الى ذلك.

(٤) يتجاوز الحوار هنا حدود الطلل إلى حتمية الإشارة الى مستوى الوجود الفردى والقبلى، وإمكانية تضحية الشاعر بذاته أمام الجماعة على غرار ما يكشفه عمرو بن كلثوم فى معلقته وحسه القومى فى مرحلة من تمايز «الفناء القبلي» وكذلك زهير فى معلقته المشهورة.

فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمالِ [1]

فصورة الأماكن هى الصورة الباقية منذ أحسن الشاعر التعليل لفناء مازال من خلال «الجنوب والشمال» ولكنه الإلحاح المتكرر على البحث عن فتات من بقاء يعكسه عطف المكان:

عفت الديار محلها فمقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريَّان عُرِّى رسمها   خلقا كما ضمن الوحى سلامها [2]

وهو المشهد الدرامى الذى يدفع الشاعر الى الوقوف سائلا دون توقع جواب شاف:

وقفت بها أصيلا كى أسائلها   عيَّت جوابا وما بالربع من أحد [3]

فنجده يحولها إلى نمط «فاعل» تغلب عليه الحيوية والامتلاء، والتمكن:

وقفت بها من بعد عشرين حجة   فلأيا عرفت الدار بعد توهم [4]

وهو تفرس يعكس صراع «الأنا» أمام «الآخر»، ويحكى حرصها على ذلك الإعمال المتعمد للذاكرة، لعلها تقوى على مزيد من المواجهة والتحدى:

توهَّمت آيات لها فعرفتها   لستة أعوام وذا العام سابع [5]

وهو ماقد يطرحه دوران الشاعر حول منطق الوهم الذى يعيشه مؤقتا على طريقة عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم؟ [6]

وبذلك يبدو حضور الذاكرة واستعادة الذكرى إحدى الوسائل للكشف عن تشبث الشاعر بأى من مقومات الحياة، بحثاً عن السبل، وجرياً خلف

---

(١) لامية أمرى القيس، ديوانه.

(٢) ضمن مقدمة الطلل فى معلقة الشاعر.

(٣) مطلع معلقة لبيد، وقد سبق الإشارة إليها والتعامل معها كشاهد نصى فى سياق هذا الحوار.

(٤) شرح المعلقات العشر ٤٤٧.

(٥) معلقة زهير، المصدر نفسه.

(٦) النابغة الذبانى، ديوانه.

المعطيات بحثا عن صورة نابضة بالحيوية تصرفه- قطعا- الي الماضي

وكانت لايزال بها أنيس   خلال مروجها نعَمٌ وشاءُ[1]

فإذا بـ «كانت» هنا تتجاوز بنا آفاق الحاضر، وتتجاهل عالم الموت لتتسرب إلى منطقة أكثر رحابة من مناطق الحياة عبر ذلك الماضى الذى أشبعته ذكريات الصبا والشباب، ودبت فيه لحظات السعادة ومغريات الهوى مرة فى قول:

دعتكَ الهوى واستجهلتكَ المنازلُ   وكيف تصابى المرء والشيبُ شاملُ
وقف بربع الدار قد غير البلى   معالمه والساريات الهواطلُ

وأخرى فى تصويره:

أهاجك من سعداك مَغنى المعاهد   بروضة نعمَى أم بذات الأساور
عهدت بها سعدى وسعدى غريرة   عروب تهادى فى جوار خرائد[2]

هنا تصبح الذاكرة عنصراً فاعلاً قادرا على إحياء هذا الماضى، أو -على أقل تقدير- الانسحاب من كآبة الواقع عوداً حثيثا إليه، وطرحاً لأصدائه فى نفسية الشاعر، وكأنه -أى الشاعر- «كان حريصا على معرفة الموت الذى لم يأخذ طريقه إلى الربع، فهو مازال حيًا، والحياة إذاً تنبثق إذا عنى بها الإنسان، وأولاها مشاعره، ولكن ملاحظة الحياة تحتاج إلى بصيرة أعلى وأكثر نفاذاً»[3].

اذاً بالشاعر يناجى رموز الحياة منذ دعائه للطلل بالسقيا والبقاء ليستمر فى طرح الأسئلة القلقة فى زحام عطاء النص بدءاً من أمن أم أوفى دمنة لم تكلم؟ هل غادر الشعراء من مردم؟ لمن الديار غشيتها بسجام؟ وهل عند رسم دارس من معول؟.. الخ[4]. إلى غير ذلك من أشباه هذه التساؤلات الباعثة على الرغبة فى إنعاش الذاكرة، لعلها تتمكن من فاعلية الأداء فى زحام عالم الفناء التى درجنا على تفسير الطلل من خلاله فى المقام الأول.

---

(١) همزية حسان، وقد سبقت الإشارة اليها.

(٢) ديوان النابغة، وينظر تعليق دكتور محمد إبراهيم حور على هذه الأبيات.

(٣) دكتور مصطفى ناصف ص ٦٢.

وتستند الذاكرة «الفاعلة» أيضا إلى بقايا المكان (الطلل)، وكأنها تظل رموزاً دالة عليه.

أثافى سفعا فى معرس مرجل ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم[1]

حيث تظل رمزاً من رموز البحث عن البقاء، الممتدة عبر المساحة كلها:

رمـاد ككحل العين مـا إن تبـينه ونؤى كجذم الحوض أثلم خاشع[2]

ودخولا إلى الدائرة الطللية- وليس خروجا منها- تظل الصورة كاشفة عن ازدواجية التفاعل بين السالب والموجب، بين الأنا والآخر، خاصة إذا تضخم الآخر، وتضاءلت أمامه «الأنا»، فانتهى أمرها إلى قدر غير قليل من التلاشى أو الانسحاب والتخاذل، أو الإحساس بالقهر والحسرة والإحباط واليأس أمام ضغوط عالم الفناء، ولكنه الموقف اللا استمرارى حين يسارع صاحبه الى التحول عنه إلى المنظور من ذلك «الآخر» بحثا عن رموز البقاء، مرة من خلال الجوامد من أحجار وصخور وأثاف. ومرة أخرى من خلال مظاهر حركية مؤقتة قد يحكيها مشهد المطر والسيل والربيع والمروج الخضر والنبات والحيوان.

(٣)

وتتجاوز الرموز «الحياتية» جمود الأشياء ممثلة فى الصورة وبقايا النؤى وغيرها من مقومات مثلت الطلل، وإن ظلت الجوامد -بهذه الصورة- أيضا ذات دلالة على الرغبة- على الأقل- فى التحدى والمقاومة، وكأن الشاعر يبدو شديد الإشفاق على ذاته من أن تسقط فى زحام «الزمان» و«المكان» فإذا ببقايا المكان تبعث على قدر - ولو ضئيل- من التفاؤل، فإذا مثلت بقايا حوار، فهى موقف إيجابى تحكيه أحجار القدر وموضع حفير الماء، مما يدفعنا إلى الاستئناس هنا بما ذهب إليه الدكتور ناصف باعتباره آثاراً لفعالية الإنسان، حيث أن الشاعر حرص على مواجهة فكرة الدمار ذاتها، وتحدى العبث بحياة الإنسان، فالشاعر يرى أن نقطة الانطلاق الحقيقة هى إعادة النظر فى مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة، وكلما كانت

(١) معلقة زهير. سبق الإشارة اليها.

(٢) ديوان النابغة.

عريقة فى القدم أعان ذلك على فكرة البعث؛ فالماضى «ليس أصم وإنما هو زمان مفتوح منطلق بناء»[1]، ويحكى تصوير زهير -للأثافى السفع فى معرس المرجل، والنؤى الذى رآه كجذم الحوض لم يتثلم- يحكى جانبا من هذا الرأى بصورة واضحة.

وتتجاوز الرموز هذا البعد الجامد إلى بعد آخر أكثر حيوية وحركة، قد تعرض منه جانبا مشاهد قطعان البقر الوحشى وأسراب الظباء، أو -بمعنى أشمل- صور الحيوان والنبات فى مجملها، ولا شك أن هذه الصور تعرض موقفين متضادين:

أولهما: مشهد تأبد المكان وتجاوز البعد الإنسانى إلى مشهد الكائنات الحية التى يزدحم بها بعد رحيل الأهل والأحبة عنه، وثانيهما: مشهد هذا البقاء لتلك الأنماط القبلية كرموز حياتية مازالت تتشبث ببقايا حياة عبر المكان والزمان، ولم تتنازل تماما عن ماهيتها فى ظل روابطها الأسرية الممثلة فى سكنى الظباء والأبقار أولادها[2].

وربما اكتملت تفاصيل الصورة -فنيا- بما شغل به الشاعر من دلالات أخرى لها طابع إنسانى أكثر وضوحا، خاصة إذا ما ربطنا مشهد الطلل بمشهد الظعينة، وهل كان الطلل -حقيقة- إلا نتاجا لرحلة القوم، وانصراف محبوبة الشاعر عن المكان حتى تأبّد وتوحش وغلب عليه الإقفار والجدب؟

من خلال تلك الرؤية لرحلة الظعينة تصبح الرموز النسائية محوراً حيًا يكمل مشهد الطلل، أو ربما -على حد تعبير الدكتور ناصف أيضا- تولدت من الطلل[3]، فهى بمثابة نتاج له، وكأنه الطلل «الأم» الذى أنتج مساحات تملؤها الحياة، حتى وإن جاء هذا الامتلاء عبر الذاكرة، أو الحلم والخيال، أو الافتعال، إذا بدأنا المشهد من طلل امرئ القيس بما عدده من أسماء نسائية[4]:

(١) دكتور مصطفى ناصف ٦٠.
(٢) سبق الإشارة إلى الشاعر والتعليق على شعره من نفس المنظور.
(٣) د. ناصف ص ٧.
(٤) المعلقة ضمن شروح المعلقات العشر.

كدأبك من «أم الحويرث» قبلها وجارتها «أم الرباب» بمأسل
«أفاطم» مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى

إلى ما يشبه ذلك من مشاهد طللية استكملت بطيف الخيال الذى يظل دالاً -بطبعه- على ضروب من القلق النفسى، وحيرة الشاعر من ناحية، والسعى إلى ضرب من الهدوء النفسى، وإفراغ جانب انفعالى من جوانب العاطفة المشبوبة فى نفس الشاعر أمام الحواجز القبلية والتقاليد المرعية تجاه بنات القبلية المحصنات من ناحية أخرى.

ومن هنا يتداخل مع المشهد الطللى ذلك اللون الغزلى الواضح، فإذا كانت المرأة محوراً أساسيا من محاور الطلل، فمن الطبيعى أن يترسم الشاعر خطى الساعى وراءها، اللاهث من خلفها، المحارب من أجل اللحاق بها، وإذا ما كان ذلك كذلك فقد يصطنع من التجارب ما يبدو فيه غزلاً مغامراً كما كان حال امرئ القيس[1].

ألا رُبَّ يوم لك منهن صالح ولا سيما يومٌ بدارة جُلجل
فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهُدّاب الدمقس المفتّل

وقد لا يقف الشاعر من تجربته الغزلية عند مثل هذا المشهد الملئ بالحركة، ولكنه قد يقف عند مشهد ثابت جامد لايكاد ينصرف عنه غزليا إلا إليه؛ إذ يقول فى مشهد رحيلها:

بكرن بكوراً واستحرن بسحرة فهن لوادى الرس كاليد للفم
وفيهن ملهى للصديق ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم[2].

ثم تمتد صورة الطلل بما فيه من الحياة والخصب والنماء والحركة والأم والأبناء، إلى الطلل الدال على صاحبته الوحيدة التى تعنى الشاعر من بين الجميع، وهو مايستدعى ذاكرته لأن تتوقف، وإن طال أمد الفراق، والتفرس فى المكان التى يحكيها زهير -مثلا-:

---

(١) نفس المعلقة.

(٢) معلقة زهير.

وقفت بها من بعد عشرين حجة　فـلأيا عـرفت الدار بعـد توهم
فلمـا عـرفت الدار قلت لربعـهـا　ألاعم صباحاً أيها الربع واسلم[1].

حيث بنى الشاعر صورته على أساس من ذلك الكد الذهنى والخيالى فى لحظة بعينها من لحظات تركيز الذاكرة، حيث كان التفرس والتأمل، ثم كان التعرف على الدار، ثم كان تكرار هذه التعرف تأكيدا لصدق حواسه التى دلته عليه؛ مراحل متوالية مرت عليه فى تلك اللمحة السريعة من الزمن والتى عادت به - إلى ماض بعيد. فما كان منه إزاء هذا الماضى السعيد وهذا الحاضر الباقى الدال عليه إلا تلك التحية الجاهلية للربع كمدخل الى ضرب من ضروب الاسترخاء النفسى، والتوسل إلى ذلك «التمكن» من امتلاك ذلك «المفقود» الذى طال بحث الشاعر عنه، فإذا هو يتوحد معه من خلال تحيته التى كررها وأردفها بالدعاء للربع، وبخصوصية النداء الموجه إليه، وكأنه ينادى صاحبته من خلاله، وكأنما أكسبه ذلك البعد الإنسانى المتميز الذى يتفاعل معه، وتنصهر من خلاله مشاعره وانفعالاته بمثل هذا الصدق، ولكنه الصدق الذى يتكشف عند غيره حين يحرص على كشف وظيفة الطلل كمدخل من مداخل الذكرى، يدفع بصاحبه إلى مجرد الانشغال بصاحبة الطلل، إنها المرأة سيدة هذا المكان من قبل، ومازالت سيدته على سبيل الخيال -بعد تأبده و توحشه وإقفاره من أهله ومفارقة ذويه، فهى كانت ومازالت سيدة قلب الشاعر وخياله على جميع الأحوال، وهو الطلل الممتلئ ببقايا الذكريات، والذى يملأ على الشاعر عالمه من خلال مشاهد الماضى؛ ذلك الماضى الذى قد يتولد منه حينا مشهد الطيف أو صورة الظعينة، أو الاكتفاء بذكر اسم محبوبة الشاعر التى تملأ عليه هذا الفراغ، وتملأ عليه المكان القفر بذكرياتها الجميلة، لذلك لم يشغل الشاعر بالمكان، إلا من أجل مَنْ كانت تسكنه إذا ما عممنا قول الشاعر الشهير؛

ومـاحب الديار شـغـفن قلبى　ولكن حب من سكن الديارا[2]

عندها تظهر حقيقة البؤرة الشعورية التى لاينصرف الشاعر إلى سواها، إنها المرأة صاحبة الطلل، وهى وحدها القادرة على خلق الشاعرية

(١) نفس المعلقة.
(٢) البيت منسوب لمجنون ليلى ورد فى ديوانه.

فى المكان، وهى القادرة على الولادة/ البقاء وبث الحياة فى الأشياء [1].

ومن خلال هذه البؤرة تتوازى المشاهد، وتتناقض مقوماتها ما بين حزن وأسى وبكاء وشفاء النفس بالعبرة المراقة، ووقوف واستيقاف، وتأمل وتفرس، وحسرة ويأس، وإحباط واستسلام، وتخاذل وانهزام من ناحية، وبين أمل مرجو تجسده رموز البقاء، ومظاهر الحياة والنشاط والخصب والنماء، سواء ما ظل دالاً عليه من جوامد الطبيعة (صخورها وأحجارها وأثافيها)، أو مابدا منها نابضا بالحياة من مطر وسيل وربيع ونبات وخضرة تكسو وجه الأرض وتزداد نماء مع المطر من ناحية أخرى، مما قد تكتمل به تلك الناحية المشرقة من تصوير مشهد الطيف الذى يبدو موجب الدلالة على إمكانية التواصل الإنسانى بين الشاعر ومحبوبته، أو من عرض مشهد الظعينة، وما قد يثار حوله من دلالات التذكر واستدعاء الصورة المتحركة لها مع قومها، أو الصورة الثابتة للشاعر ذاته كمحور ثالث من محاور الطلل - حيث يبدو وقد آثر الصمت والبكاء فلعلهما أبلغ من الكلمات أداءً فى هذا الموقف العصيب:

بانت سعاد، فقلبى اليوم متبول	مُتيمٌ إثرها لم يفد مكبول [2]

ويبدو كعب هنا وقد آثر الصمت والسكون والاستسلام، فى حين آثر امرؤ القيس من قبله الاستعانة بالبكاء:

وإن شفائى عَبْرَةٌ مهراقة	فهل عند رسم دارس من معول؟

بينما نجد زهيراً يدعونا -مع رفقته- إلى التأمل والرؤية المتأنية:

تبصَّرْ خليلى هل ترى من ظعائنٍ	تحَّملن بالعلياء من فوق جُرْثم
بكرن بكوراً واستحَرْنَ بسُحْرة	فهن لوادى الرسّ كاليد للفم
وفيهن مَلهًى للصديق ومنظر	أنيقٌ لعين الناظر المتوسّم [3]

فتراه ناظراً متوسماً، صديقاً يبحث عن ضالته فى زحام مشهد البين

---

(١) دكتور نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى ٦٧.

(٢) مطلع اعتذارية كعب بن زهير فى مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم المعروفة بالبرودة أو «بانت سعاد».

(٣) معلقة زهير، شرح القصائد العشر.

وانتقال الظعن، وإذا هو يتخذ من الموقف مشجبا يعلق عليه شجنه وإشفاقه وأمله معاً، فهو شجن الباكى إزاء الانتقال والرحيل والبينونة، وإشفاق المتأمل لحركة الركب بين العلياء وجرثم، والمتتبع للمكان والزمان عبر وادى الرس، ووادى السوبان وغيرهما، وهو المشفق أيضا على ظعينته الغالية من أجواء المكان إذا ما تأثرت بعنصر الزمان، فيجعل رحيلها باكرا «بكرن بكوراً واستحرن بسحرة»، ليبدو زمن الرحلة لديه معلقا بواقعه النفسى، مما يختلف جوهريا عن الرحلة التقليدية إلى الممدوح، فهى هنا رمز من رموز الحياة من خلال ذلك الإلحاح المتكرر على محاولة ملء الفراغ النفسى من خلال إشباع الذات من واقع التذكر بما يحتويه من كل محاور البقاء فإذا المرأة تظل شريكا له فى استمرارية مثل هذا الطرح الموجب، فهى الأساس فى طرح البكاء الطللى، وهى الرمز المؤهل لإخراجه من تلك البؤرة الشعورية القاتمة، لعلها تملأ عليه بقايا فراغ وجوده، كما تملأ النص الشعرى من خلال عالم يمتلئ خصوبة ونماء ويشرأ بمولد حياة جديدة تحكى قصة تلك التعارضات بين الموت والحياة، والزوال والديمومة [١] فهناك بهذا القياس الرسم الدارس، وهناك معه أيضا عوامل ذلك الدروس من رياح وغيرها من عوامل الطبيعة، وهناك البكاء ومحاولة الشفاء، إلى جانب الثوابت الطللية التى توحى بقدر من تفاؤل الأنا تجاه الآخر، والتى تكشف عن بقية أمل فى بقية رموز ضمانا لاستمرارية بقية الحياة.

ومعنى هذا أن ازدواجية الرؤية لمشاهد الأطلال بين متضادات الفناء والبقاء قد تنذر بأنماط من خصوصية الأداء والانفعال معاً، صحيح أنه يظل قاسماً مشتركاً بين شعراء الجاهلية، ولكن الدلالة قد تتعدد، وتتوزع فيها المجالات بين السالب والموجب، وفى أدنى مستويات يظل شاهداً على قدر من ثبات الماضى وإحياء الذكرى. إذا أخذنا بمنطق الوشم الطللى الذى صورة شاعر مثل طرفة حين قال:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد [٢]

(١) دكتور محمد عبد المطلب ص ٨٠.

(٢) معلقة طرفة، شرح القصائد العشر ص ٩٥.

أو ما صدر عن زهير:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... بحومانة الدراج فالمتلثم
ديار بالرقمتين كأنها ... مراجع وشم في نواشر معصم[1]

وهو ما دفع به إلينا لبيد:

وجلا السيول عن الطلول كأنها ... زبر تجد متونها أقلامها
أو رجع واشمة أسف نؤورها ... كففاً تعرض فوقهن وشامها[2]

فإذا ببقايا «الوشم» تظل دالة - ببساطة- على أمل يتردد داخل الشاعر، ويسيطر على هواجسه حول إمكانية بقاء الحياة، دون أن ينصرف بالضرورة إلى الدلالات الأسطورية الغامضة التي قد تحمل الطلل مالا يحتمل، بل ربما حملت المتلقي أيضا مالا يتقبله ذهنياً خاصة إذا انصرف الأمر إلى البعد «الأسطوري» أو «الشعائري» أو «الطقسي» القائم وراء الطلل، ذلك أن الانشغال بالأسطورة هنا قد يزيد من غموض الموقف، أو لنقل ينتهي بنا إلى ضرب من تعقيد الصور مما لم يكن وارداً أصلاً في تصور المبدع الطللي بحال.

إنها لحظة الحرص على عطفه وكشف علاقته بالواقع الذهني والتجريبي للشاعر؛ وإن تباعد عن أراض الواقع على طريقة زهير:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... بحومانة الدراج فالمتلثم؟

وأمرئ القيس:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمال

أو لبيد:

عفت الديار محلها فمُقامها ... بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافعُ الريَّان عُرِّيَ رسمها ... خلقاً، كما ضمن الوحي سلامها

---

(١) معلقة زهير. المصدر نفسه.
(٢) معلقة لبيد المصدر السابق ٢٠٦ - ٢٠٧

أو حسان:

عفت ذات الأصابع فالجواء إلى عذراء منزلها خلاء

أو النابغة :

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت، وطال عليها سالف الأمد

أو غيرهم ممن تفاعلوا نفسيا مع الطلل وصاحبته فكان له هذا الرصيد فى أطروحاتهم التصويرية التى تجاوزت المنطلق «المكانى» إلى المنطلق «الزمنى» الذى تردد أيضاً من خلال نفس النغمة منذ طرحه بشامة ابن الغدير من قبل:

لمن الديار عفون بالجزع بالدوم بين بحار فالشرع
درست وقد بقيت على حجج بعد الأنيس عفونها سبع

وهو ما رأيناه وارداً عند زهير:

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم

ولعل مساحة الزمن تتسع إلى غير حدود وفى قياسات زمنية أخرى لدى زهير نفسه:

لمن الديار بقنة الحجر أقوين من حجج ومن دهر[1]

ولعنا -هنا- نتجاوز الوقوف عند البعد الواقعى البسيط للطلل، صحيح أننا ننطلق مع صاحبه من واقعية: الزمانى والمكانى، ولكن معطياته قد تمتد إلى ما وراء ذلك من دلالات يكشفها النص، ويمليها تعدد القراءة بما يحمله من الإيحاءات والظلال والأجواء التى تحيط بالوقفة الطللية ذاتها عبر المستويات النفسية والفكرية تجاه ظواهر الوجود والعدم.

وقد بدأنا من الاعتراف بان أرصدة الأطلال تظل مرهونة بعالم الذكرى، وهو ما طرحته الفكرة التى ذهبت الى أن شرط هذه الآثار لكى تتحول إلى ذكريات هى أن تؤثر فينا، وأن توقظ فينا -بالتالى- صدى ما كناه أو عايشناه[2]. ولكن الطرح يمتد إلى ما وراء ذلك من لحظة المفاجأة التى يبدو

(١) د. نورى القيسى ٢٦٢
(٢) أدونيس (كلام البدايات) ص ٢٤٠

فيها الشاعر القديم وكأنما فوجئ بالطلل أمامه، وعليه أن يتفرسه ويتأمله مراراً، ويحاول كسر حواجز الزمن عودا إلى ماضيه عبر السنين الطوال، بالمحاولة التى قد تكشف ضربا من تهاوى الإنسان وسقوطه إذا ما اعتددنا بلغة التوحد بين الطلل والإنسان، وكأن كليهما قد تهاوى وتهدم، حيث يشكل الشاعر من أنماط الطبيعة (وهى الطلل هنا) مزيجا ذاتيا يتشكل ويتكون ويتلون حسب حالته النفسية الخاصة فالأطلال لا توصف لذاتها، فهى التذكار الباقى للحب، ولا أدل على ذلك من قول ذى الرمة:

وقفت على ربع لمية ناقتى فما زلت أبكى عنده وأخاطبه
وأسقيه حتى كاد مما أبثه تكلمنى أحجاره وملاعبه[1]

وهو المنطلق نفسه الذى انطلق منه لبيد قبله منذ أنشد:

وما الناس إلا كالديار وأهلها بها يوم حلوها وهن بلاقع[2]

فهو الثنائية، هو الطلل والإنسان، والتفاعل، والتكافؤ، وهو أيضا التوتر والقلق، والتمزق والتحسر، إنه تلك الإسقاطات النفسية والمنولوج النفسى والبكاء، والشكوى والحنين، وهو الحزن، والمأساة والألم والبحث عن السلوى والخروج من التمزق والضياع، ولكنه عبر أى من هذه المجالات يظل موقفا إنسانيا يدعو الى التأمل ومعاودة القراءة دون حاجة ملحة إلى مزيد من الغموض أو الاستغراق فى تيه عميق، قد يبدو بعيدا عن ذهن الجاهلى القديم منذ خاطب الطلل، فاتخذ منه رفيقا صامتا يفجر كل طاقات الحوار والحزن والألم من خلاله.

(٤)

على أن الموقف لا ينتهى عند الجاهلية بقدر ما يمتد فيما وراءها، وإذا بروح البداوة ومنطقها يظل باقيا ممتدا مع عصور الحضارة عبر أعصر القصور الأموية والعباسية، ويبقى السؤال مطروحا، وتبقى الإجابة حائرة، ولماذا استمر الطلل مع إمكانية اختفاء جميع المقومات التى عرضنا لها من

---

(١) ينظر تعليق عبد الصبور على البيتين ضمن «قراءة جديدة لشعرنا القديم».

(٢) ينظر حسن البنا عز الدين ص ٦٤.

قبل؟ قد نعدم إجابة شافية إلا من خلال تصور آخر للمسألة قد يستكمل زاوية الرؤى والتفسيرات النفسية للواقع الطللى؛ ذلك أن البعد النفسى لدى شاعر العصر الأول لم يكد ينتهى بنهاية عصره على مستوى الزمان أو المكان، فمن الطبيعى أن يظل هذا الامتداد وارداً، فالإنسان هو الإنسان بمخاوفه وآماله، وطموحاته وآلامه، وعواطفه ومشاعره، ويظل بحثه عن الرموز الكاشفة لأعماقه معبراً عن جوهر وجوده وطبائع علاقاته، فهو دائما مشغول بالمعادل الموضوعى، لمكونات مشاعره ومكبوتات نفسه، ومن هنا يبقى للطلل رصيده النفسى القائم حتى فى عصور الحضارة، والانشغال بتصوير القصور فلا مانع لدى شاعر القصر العباسى - مثلا - أن يستوقفه الطلل وإن أعلن تمرده عليه، فربما كان إعلان التمرد مجرد رغبة فى تسجيل موقف فحسب، ولسنا هنا فى حاجة إلى تسجيل موقف شاعر مجدد مثل أبى نواس أخذ من الطلل وأهله مواقف عدائية بدت مشبعة بشعوبيته وقد قتلت بحثا عبر دراسات متخصصة [1]. ولكن الشاهد لدينا يظل معلقا بذلك التشبُّت اللاواعى بهذا الطلل لدى الشاعر نفسه:

حيَّ الديار إذ الزمان زمان ... وإذ الشباك لناصوى ومعانٌ
ياحبذا سفوان من متربع ... ولربما جَمَعَ الهوى سَفَوان
وإذا مررت على الديار مسلماً ... فلغير دار أميمة الهجران [2].

فإذا به أمام الديار يلقى «التحية» ويأمر بها، ويذكر أعلام «المكان» و «المتربع» و «المرور» و «التسليم» ، «الهجران» ، ولكها مشاهد طللية، هى حصيلة المعجم الطللى القديم الذى هيأه أمامه الشاعر القديم الذى أعلن عليه تمرده فإذا به على المستوى النفسى أو التقليدى لايزال يتوقف عنده:

يادار مافعلت بك الأيام ... ضامتك، والأيام ليس تضام
عرم الزمان على الذين عهدتهم ... بك قاطنين وللزمان عرام

(١) على غرار الدراسات التى شغلت بالشاعر ومشكلة حياته وعصره، ومنها الحسن بن هانئ للعقاد، وأبو نواس بين التخطى والالتزام للدكتور على شلق، والعصر العباسى الأول للدكتور شوقى ضيف، وتاريخ الشعر العباسى للدكتور يوسف خليف، دراسات فى الأدب العباس للدكتور على الزبيدى، الشعر والشعراء فى العصر العباسى للدكتور مصطفى الشكعة وغيرها.

(٢) ديوان أبى نواس ص ٤٠٤.

نيام لا أغـــــشى لأهلك منزلا إلا مـــــراقـــبــــة على ظلام[1].

وقد يضيق مجال التعليق هنا حول طلل أبى نواس وثورته تجنبا لما طرق فى كثير من دراسات العصر العباسى، وحتى لا نقع فى مشكلة التكرار غير المجدى اتخذنا من طلل الشاعر مجرد أثر نفسى أو موقف تقليدى، على الرغم من إعلان تمرده الصريح عليه وعلى أهله، وهو القياس الذى يطرحه عبد الله بن المعتز بشكل مختلف منذ حاول الانطلاق من تأزم النفس إزاء البكاء والطللى والوقوف على المكان قائلا:

خليلى بالله اقعدا نصطبح بلا	« قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل »
ويارب لاتسقط ولا تنبت الحيا	« بسقط اللوى بين الدخول فحومل »
ولكن ديار اللهو يارب فاسقها	ودل على خضرانها كل جدول[2]

وإذا كان أبو نواس أو ابن المعتز أو غيرهما من مجددى العصر العباسى قد آن لأى منهم الخلاص من الطلل، وتجاوز مناطقه، فإن الصوت النظرى يظل موقفا ناقدا للآخر فى موازاة الموقف التطبيقى إبداعا لدى الشاعر مما يبدو فيه أكثر تلقائية فى أدائه، ولعل البحترى قد أدرك جوهر المفارقة بين الطلل والموروث وبين ما أملاه عليه طلل آخر مثل إيوان كسرى حين وقف أمامه مندهشا ومنهزما فى رحلة شيبه إلى المدائن، فإذا به يرى من الإيوان ما صوره بقوله:

حلل لم تكن كأطلال سعدى فى قفار من البسابس ملس[3]

فهنا « حلل » وهناك « طلل » وكلاهما يظل محملاً بتلك الشحنة الانفعالية المركبة بين رغبة الشاعر فى تجاوز واقعه إلى عالم الذكرى، وإن ظل الميل إلى إعادة طرح الموروث بمثابة دافع آخر من دوافع البقاء الطللى الذى تردد مراراً على ألسنة شعراء الحضارة بعد ذلك، ولعلها معايشة المنطلق

---

(١) نفسه ٤٠٧ .

(٢) ديوان ابن المعتز، والشاهد حول المفارقة بين نسبه وموقفه من الطلل إذا قيس بشعوبية أبى نواس أو طبيعة نسبه الفارسى من قبل أمه « جلبان ».

(٣) سينيه البحترى فى ديوانه وهى مشهورة فى وصف إيوان كسرى واتخاذه معادلا موضوعيا لحالة الشاعر النفسية فى أخريات حياته.

الثنائى فى لغة الخطاب واصطناع الرفقة سواء ماكان منها واقعيا فى عصره أو ما بدأ تجريديا فيما تلاه من عصور الأدب والحضارة وهو ما دعا شاعر القرن الرابع الهجرى إلى طرح التساؤل القلق حول استمرارية النموذج الطللى فقال أبو الطيب:

إذا كان مدح فالنسيب مُقدم أكل فصيح قال شعراً مُتيَمَ ؟!

•••

الفصل الثانى

دورها موضوعاً للغــزل الســياســى



تقديم:

حين نقول بالتحول يبدو القياس طبيعا ومقبولا فى حركة الأدب عبر أى من عصوره التاريخية، فمع تحول قياسات الحياة ذاتها بين سياسة واقتصاد وعلاقات وفكر، يقع - بشكل تلقائى - تحول فى حركة الإبداع ومقوماته وظواهره ومواده، من هنا يصح طرح مثل هذه الرؤى ارتباطا بدراسة العصر الأدبى. ككل، أما أن نفرد شاعرا ما، فى عصر ما، بمثل هذا الدرس فهو ما يستحق التأمل والتبرير والإقناع؛ إذ لابد أن يكون هذا الشاعر - فى ذلك العصر بالذات - قد سار فى منحىً مختلف عن بقية شعراء جيله. فإذا به يتجاوزهم جميعا، ويحوز من بينهم سبقاً خاصا -بل تفردا- فى ابتداع نمط خاص من أنماط الصياغة الفنية.

وربما تتعدد مداخلنا إلى اكتشاف طبيعة الحياة الأموية، أو تلمس طبائع الحركة الأدبية فيها؛ ابتداء من دراسة المكتمات فى سياق منظومة الشعر السياسى، إلى التوقف عند ظاهرة الاغتراب لدى فريق من شعرائه، إلى طرح قضية الالتزام عند آخرين منهم، إلى ظواهر التضاد بين التقليد والتجديد الفنى، إلى ما قد يكمل أيا من تلك الأطر من صيغ تكشف لنا -بدقة- منطق الشعراء، وسبل تفاعلهم مع البيئات الأموية على مستوياتها الفنية المتباينة وكذا مستوياتها الجغرافية المتباعدة.

وقد يعد من نوافل القول هنا - وإن بدت ضرورة من حيث وجوب الإشارة إليها - أن نسجل دور شعر الغزل - على وجه التخصيص - فى تركيبة المجتمع الأموى. خاصة إذا اتسعت مساحته -بل مساحاته- عبر دواوين الشعراء الأمويين؛ ولكنه الغزل متعدد الاتجاهات، على الرغم من صدوره عن بيئات متقاربه على مستوى المعايشة الحضارية من ناحية، والبيئة الجغرافية من ناحية أخرى، فإذا بالعصر يفرز لنا من المدارس الغزلية من تخصص فيه أقطاب كبار سجلوا فى دواوينهم ضروبا من الاتجاهات أمكن توصيفها وتحليلها عبر كثير من الدراسات الأدبية التى شغلت بهذا الفن، أو بتلك البيئة، أو بأى من شعرائها أو شعرائه [1]. على أن مسارات أولئك الشعراء بدت شيئا، وبدا مسلك ابن قيس الرقيات - موضوع هذا البحث - شيئا آخر يستحق

---

(١) البيان والتبيين ١١/١، النقد الأدبى الحديث (د. غنيمى هلال) ص ٩٥، ٩٦، ٢٠٦

التوقف والتحليل بهذه الخصوصية التى نصطنعها معه ونتخذ منها مدخلا إليه، سعيا إلى محاولة التعرف على محاور تحول الفن لديه عبر مساراته الإبداعية، ومن خلال قلقه الدائب بين موقفه السياسى ومن واقع دلالة موقعه الفنى، ومواقفه الذاتية التى كشفها غزله بصفة خاصة، وهو ماقد تكشفه -فى إضاءة سريعة- سطور ذلك المبحث من واقع النقاط المكثفة التى يتكئ عليها، أو يحاول التفصيل فيها.

أولا: مدخل إشارى حول صيغ التحول بين الزبيرية والأموية والعكس، فمن خلال قراءتنا لديوان ابن قيس الرقيات يتراءى لنا الرجل شاعراً موزع الاتجاهات، وكأنه ينتقض بشعره مقولة التخصص الفنى والبيئى التى حسمت معظم قضايا الفن فى عصره، فإذا هو يتحول إلى اتجاه مختلف، على الرغم من إلحاقه بالرقيَّات ممن تغزل بهن، وكأنَّا نستشعر معه جمعاً من الأسماء يوازى ذلك التوحيد فى عالم العذريين من ناحية [١] ، ويناقى تلك الكثرة المطلقة التى شاعت فى بيئة الحضارة الحجازية أو الدمشقية من ناحية أخرى [٢]. ونقرأ الديوان فإذا بنا أمام شاعر أموى الهوى فى غير قليل من شعره السياسى، وقد نجد المبرر من باب «التقية» التى سار على نهج منها رفاقه خاصة من شعراء التشيع [٣]، ولكن الحقيقة تظل معلقة بأرصدة ذلك الكم من المنظومات المدحية التى خص بها بعضا من خلفاء بنى أمية، مما كشف -بدوره- عن قدرة بارعة لدى الشاعر على مداجاتهم، واصطناع صيغ من المراوغة معهم، أو التكسب من خلالهم، أو محاولة مزاحمة فحول العصر

---

(١) نقصد بذلك نسبة جميل إلى بثينة وكثير إلى عزة وقيس بن الملوح إلى ليلى وقيس بن ذريح إلى لبنى ومن قبلهم جميعا نسبه عروة بن حزام إلى صاحبته عفراء.

(٢) والمقصود بهذه الكثرة شعراء المدارس الحضارية فى الغزل وعلى رأسهم عمر بن أبى ربيعة والأحوص والعرجى ومن سار على مناهجهم فى مدارس الغزل وارتباطه بدور الغناء والقيان، وكذا من اتخذ من الغزل مدخلا فنيا فى شعره المدحى على نحو ما اصطنعه فحول شعراء العصر من أمثال جرير والأخطل والفرذرق والراعى النميرى وغيرهم.

(٣) وإن كانت التقية قد اعترف بها كواحد من مبادئ التشيع، ولكنها عند ابن قيس أخذت مساراً مختلفة إذاما تعددت قصائده فى مدح أكثر من خليفة أو وال أو زعيم حزب فى أكثر من موقف ويمكن الرجوع الى دراسات الفكر الشيعى لتحليل فكرة التقية (أحمد أمين فى ضحى الإسلام) ، (د. شوقى ضيف فى التطور والتجديد فى الشعر الأموى) ، (د. صلاح الدين الهادى فى اتجاهات الشعر الأموى) وغيرها من الدراسات المعنية بأدب هذا العصر.

لديهم، وإن بقى السؤال وارداً حول مستوى إخلاله بطبيعة الانتماء الحزبى الذى عُرف به، وحسب عليه، حيث كان الشاعر الأول للحزب الزبيرى سواء فى تبنيه لمدح زعيمه عبد الله بن الزبير فى الحجاز، أو فيما طرحه على مصعب بن الزبير فى العراق، فكان شاعر الحزب فى شخصى قائديه وعلى مستوى بيئته أيضا. من هنا بدأ الشاعر -إذا أضفنا إلى ذلك موقفه من الخلافة فى دمشق- موزعا بين البيئات توزعه بين السياسات والأحزاب، فلم يجد حرجاً فى تصوير تحوله بين الأموية والزبيرية عبر قصائده التى مدح فى بعض منها خلفاء بنى أمية، وفيها بدا تلقيدى الاتجاه إذا ما قسنا حواره السياسى بقياس فحول القصر الأموى من أمثال جرير والأخطل والفرزدق وعدى بن الرقاع وغيرهم من شعراء البلاط والسياسة[1]. وفى زحام مدائحه- وفى غير مدائحه أيضا -تلح على ذاكرته- فى غير قليل من شعره- النزعات الإقليمية التى يزدحم بها ديوانه حيث يتحدث مراراً عن دمشق[2]. أو الغوطة أو عن بلاد الشام -مقر الخلافة ومركز السلطة- بصفة عامة[3]. أو عن العراق أو الكوفة بخاصة[4]. فإذا ما اتجه إلى الشام كان واحداً من كبار مادحى بنى أمية، وإذا جذبته العراق كان واحداً من معارضى حكمها ومادحى مصعب بن الزبير، ومن أبياته فى دمشق ضمن غزلياته فى أم البنين:

---

(١) فإذا بابن قيس لا يستقر على حال واحدة، فهو ينظم فى مدح عبد الملك بن مروان كما يمدح عبد العزيز بن مروان ايضاً ويمدح طلحة الطلحات وطلحة بن خلف بين أسيد) كمايمدح عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، إلى جانب مدائحه الذائعة فى عبد الله بن الزبير (فى الحجاز) وأخيه مصعب (فى العراق) بل ربما امتد لديه التناقض إلى حد التورط فى خصومات الأخوين السياسية كما وقع منه فى عبد الملك وعبد العزيز حين علق عبد الملك على موقفه قائلا : إنه - أى ابن قيس- دخل مدخلا ضيقا (الاغانى ١٦/٥٧) ويحسن هنا الرجوع إلى صفحات الديوان خاصةمنها:

١/٧/١٢/١٧/٢٠/٣٦/٨٧/١١٧/١٢١/١٢٨/١٥٨

ثم تأمل منظوماته فى مدح بنى أمية جميعاً ص ٧١ وفى رثائيته فى مصعب ص ١٣٢ وفى مدح بشر ابن مروان ص ١٤٤.

ونقصد بمنطق شعراء البلاط والسياسة ما ظهر من دائرة الفضيلة لديهم فى صورها التقليدية والجديدة. وكذا فى تداخل شعر السياسة مع شعر المديح. وما أصابهما معاً من صيغ التجديد والتحول على أيدى شعراء الشام ممن آثروا الالتفاف حول البلاط وتوقفوا عند الدعاية السياسية للخلافة.

(٢) الديوان ص ٥٢/١١٤/١٥٥/ الغوطة ص ١١٤ من الديوان أيضا.

(٣) نفسه ص ٩٦/١٣١/١٤٠

(٤) نفسه ص ٢٢/٦١/٩٠/١٢٠/١٨٤/١٩٧.

أسلموها فى دمشق كما أسلمت وحشية وهقا [1]

وفى بكائية سياسية ينعى حظ أهله وإقليمه من السياسة مزجا بين بكائه وذكره للشام:

وتذكرت معشرى وهم كا نوا ملوكا فى سالف الأحوال
أقفرت منهم الفراديس فالغو طة ذات القرى وذات الظلال [2]

وضمن غزلياته فى «كثيرة» يميل إلى العراق فى قوله:

لجت بحبك أهل «العراق» ولولا «كثيرة» لم تلجج [3]

لينتهى إلى الصورة الحربية فى مدح مصعب:

فأباح العراق يضرب بالسيف صلتاً وفى الضّراب غلاء[4]

فإذا ما تحول إلى الجزيرة هدأت نفسه، وردد من الأقاليم الصغرى ما يكشف جوهر انتمائه ورموز مواطنته، مما يظل أصلا ثابتا أمام ذلك التحول المتكرر الذى قد يُسأل عنه بريق الخلافة من ناحية، وطموح الشاعر إلى مداهنة الخليفة أو مخادعته، أو التكسب من بلاطه، أو -على أحسن تقدير- من منطلق الحنين إلى أصول النسب القرشى للأمويين من ناحية أخرى. وهنا تلمع قريش ويزداد بريق القرشية عند ابن قيس، وكأنها تحكى توجهه العنصرى، أو لعلها تعكس حقيقة موقفه السياسى مع «العائذ بالبيت»[5] فى الحجاز، أو مع أخيه مصعب هناك فى العراق، ومع قريش يتبدى حنينه المتكرر إلى الأماكن المقدسة، مع مالها من مغزى سياسى واضح فى هذا العصر بخاصة، فمع قريش يحكى قصة السلطان المفقود، ويرسم مشهد الحنين إلى ثقلها السياسى كعاصمة مقدسة للدولة الإسلامية عبر العصر السابق.

(١) الديوان ص ٥٣
(٢) نفسه ص ١١٤.
(٣) الديوان ص ٦١.
(٤) نفسه ص ٩٠.
(٥) وهو اللقب الذى أطلق على ابن الزبير حين رفض البيعة ليزيد فى عام الجماعة، وكانت بداية الحكم الوراثى فى البيت السفيانى فاعتصم عبد الله بالبيت الحرام وعرف بهذا اللقب.

ومع قريش يتردد ذكره للحجاز[١] والجزيرة [٢] والبلاد والحى[٣] وخزاعة ومكة وأحد[٤] وأمج[٥] والحجر[٦] وخيبر[٧]، إلى جانب التركيز المقصود على قريش ذاتها[٨]، ثم الإلحاح على إبراز القرشية الصريحة فى نسبه، وفى غزلياته[٩]. مع ربط الإقليم بجوانب حسه الدينى يعبر ما رصده من الأماكن المقدسة، والأحداث الإسلامية الكبرى، على غرار ما عرضه من حلف النبى صلى الله عليه وسلم والأنصار، وحواره المتكرر حول المدينة أو طيبة أو يثرب[١٠]. أو ما يكمل حواره حول الحرم المكى[١١]. ويوم الطواف[١٢]. ومسجد الخيف فى منى[١٣]. وساكن الحرم[١٤]. وعرفات[١٥].. وفى نفس السياقات يأتى حديثه عن بنى هاشم[١٦]. ويبرز حسه القومى شديد الوضوح بين ثنايا صراعاته النفسية بين الشام والعراق من جانب[١٧]. وبين الانشغال بالقرشية بشكل مطلق وعام من جانب آخر يحكيه مرات فى صور من الحكمة والنصح[١٨]. أو فى الحديث عن المعشر[١٩]. أو التوقف عند كثافة مقصودة من أرصدة الأعلام القرشية[٢٠]. خاصة إذا ما تعلق الموقف بقصيدة كاملة خص بها قريشاً بمدحه وفخره، أو قصد إلى طرح مشهد من الغزل الجماعى فى القرشيات[٢١]. أو حتى فى بكائياته المتكررة على قريش[٢١]. فى مقابل تصوير كراهيته للأمويين[٢٢].

---

(١) الديوان ص ١٥١.　　يامن يرى البرق بالحجاز كما　　أقبس أيدى الولائم الضرما

(٢) الديوان ص ١٩٥/١٠٤/٤٤. ونختار منها قوله:　　حلت فلاليج السوا　　د وحل أهلى بالجزيرة

(٣، ٤، ٥، ٦، ٧) الديوان صفحات ١٣٩/١١٢/٩٢/٧٨/١١٣/٧٥/١١/١٦٥/١٠٥/١٦٢/٤٨.

(٨) الديوان ص ١١٩/١١٧/٥٠ ومنها قوله:　　نحن الصريح إذا قريش　　قام منها الناسب
من سـرها وأرومـها　　إذا للأروم مراتب

(٩) الديوان ٤٦ (نسب أمه) ص ١٧٠/١٢١/٣٢ (قرشية) وابنة الأحلاف (١٧٥/٣٧)

(١٠) ص ٢٤.

(٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧) الديوان صفحات ١١٢/٥٨/٣٦/١١٣/١٥٢/٨/٢٤/٤

(١٥) الديوان ص ١٠

(١٦) نفسه ص ١١٧/٢٢

(١٧) نفسه ص ٣٨.

(١٨) ص ٤١: درتا غائص من الهند مالٌ الشام يجبى إليهما والعراق.

(١٩) ص ٥١.　　وقومك لا تجهل عليهم ولاتكن　　بهم هرشـاً تغتـابهم وتقـاتل
فـ امرءا فى معشر غير قومه　　ضعيف الكلام شخصه متضائل

(٢٠) الديوان ص ٧٤

(٢١) الديوان ص ٨٧.

(٢٣) نفسه ص ٨٨.

(٢٤) الديوان ص ٩٤ ومنه قوله　　عين فأبكى على قريش وهل يـر　　جع ما فات إن بكيت البكاء
معشر حتفهم سيوف بنى العلا　　ت يخشون أن يضيع اللواء

وفى أى من هذه الاتجاهات يبدو ابن قيس موزعا بين الكراهية التى يعيشها فى أعماق ذاته، وبين المداهنة التى لم يتردد فى طرحها عبر موقفه السياسى من الخلافة الأموية، وهو التوزع الذى يختفى فى سياق شعره القرشى حين يجد فيه ذاته ونسبه وملاذه النفسى، مما ينعكس لديه -فنيا- حتى فى طرح حسه الدينى الذى يعكس فيه مشاعره إزاء «البيت الحرام» و«بيعة الإسلام» إلى جانب صيغ القسم، أو تضمين الآيات القرآنية عبر حوارات كثيرة عميقة تقترب به أحيانا مما قصد إليه شعراء الشام من خصوصية التركيز على دائرة الإقناع بجبرية الخلافة، فكان محورها منطق القداسة وإسكات أصوات المعارضة[1].

وهكذا عاش ابن قيس حائرا بين حزبه وخصومه حتى بدا غير منتم فى بعض الأحيان، شديد الانتماء والتعصب فى كثير منها، مما يحكى جانبا من قصة الاضطراب السياسى التى قصدنا إلى مجرد الإشارة إليها عبر مدخل موجز، تسليما منا بصدق كثير مما ورد حولها من دراسات وآراء شغلها أمر هذا الاضطراب وذلك القلق، واستوقفها أمر توتر الشعراء وتوزعهم بين المذاهب من التقية والالتزام على مابينهما من تباين فى الاتجاهات السياسية، وهو ما يجعلنا أميل إلى ترجيح رأى الدكتور القط حين يتوقف عند تحليل مدحة ابن قيس فى مصعب حيث يقول فيها:

حبذا العيش حين قومى جميع   لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل فى   ملك قريش وتشمت الأعداء[2]

---

(١) الديوان ص ٩٦.

(٢) ولا نرمى هنا إلى تسجيل تفرد مطلق لا بن قيس بقدر ما نقصده من تأمل تردده الدائم حول ذكر البيت الحرام وما حوله باعتبار الشاعر قرشى الهوى والأصل، لم يشغل بتوظيف الآيات القرآنية فى تأكيد جبرية الخلافة. وإن كان قد وقع فى هذا الأمر فى قليل جدا من قصائده حين حزبه الأمر فى دمشق وآثر -وقتها- التقية والمواراة لعله يتفادى بطش الخليفة. وما عدا ذلك فهو كثير التحدث فى ثناياه عن الدين والإسلام (ص ٦٦/٦٩) وقتل النفس (٧٧)، والنفث فى العقد (٧٧) والمغتاب والغيبة (٨٦) وبيعة الإسلام (١٣٢) والبيت الحرام (٩٥) وغير ذلك إلى جانب القصص القرآنى وانعكاس تأثره به (١٩٢) أو تأثره بالآيات (٨٩/١٠٦) وغيرها.

ليسجل الدكتور القط ملاحظته المهمة حول «ملك قريش» باعتبار مايعكسه من تصور الشاعر لمعنى الحكم حينذاك، وأنه سلطان وجاه وثراء[1]. وإن أضفنا إلى رؤية الدكتور القط هنا أن ابن قيس نفسه لم يتخل حتى فى نفس القصيدة عن تصوير مفهومه للخلافة، باعتبار أسسها من التقوى والعدالة والمساواة، بدليل قوله فى مصعب فى نفس القصيدة:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماءُ

وإن عدنا إلى الحيرة أمام نفس المقولة حين يتبع البيت بقوله:

ملكه ملك قوة ليس فيه جبروت ولا به كبرياء

ثانيا: إذا كانت السياسة قد كشفت عن جانب واحد من تحول ابن قيس - أو بمعنى أدق- من حيرته وقلقه وتحوله المتكرر بين القرشية والأموية، فقد شغل شعره الغزلى حيزا كبيرا يستحق أن يتفرد به، ويبرز من خلاله، فما كان لينتمى إلى أى من البيئات الغزلية التى عرفتها البيئات الأموية، على اختلاف مستوياتها، ولعل هذا التحول -فى هذا المجال بالذات- كان الدافع الأساس من وراء إعداد هذا المبحث وطرح هذه القضايا.

فإن شئنا -بداية- قراءة ديوانه افتقدنا -حتى مع تكرار القراءة- أو كدنا- تبين سمات العذرية التى نضح بها شعر المدرسة البدوية -والتى برزت معالمها من خلال «الحرارة واللوعة، والحرقة واليأس والحرمان، والأشواق والرضا بالقليل، والخوف من وطأة الأهل والرقباء وكثرة صيغ الندبة والنداء... إلخ»[2]. وهى القسمات التى قد تدفع -بدورها- إلى ضرورة البحث عن الأسباب، والوقوف عند المبررات التى دفعت إلى وجود هذه المدرسة وكثرة شعرائها، وإن تعددت التفسيرات هنا بين تفسيرات دينية[3]. إلى

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ص ٣٦٨.
(٢) المرجع نفسه ص ١٦٨.
(٣) نفسه ٧٨.

تفسيرات أخرى نفسية ودلالية[1]، إلى تبرير اجتماعى[2]، إلى مقومات فنية أو عوامل بيئية[3]، أو غيرها.

وقبل أن يستقطبنا الديوان فيصعب علينا تجاوزه أو الانفلات من نصوصه ودلالاته يحسن أن نشير إلى الملامح الكبرى لبقية مدارس الغزل الأموى، فما كنا لنطالب ابن قيس بأن يدخل قسرا ضمن زمرة العذريين، خاصة أن هناك فى بيئته الجغرافية والزمانية اتجاهات غزليّة أخرى تحول عنها جميعا، ليدخل بمفرده -باستثناء ندرة شعرية يصح إدراجها فى نفس الاتجاه- فى باب الغزل السياسى (أو الهجائى أو الكيدى) على تقارب مابين هذه الصفات من حيث الدافع والوظيفة.

وقد شغلت الدراسات الأدبية المعنية بالدرس الغزلى بالحوار حول مصنفات مدارس الغزل واتجاهات شعرائه، ابتداء فى ذلك من تحديد الفروق الدقيقة بين مصطلحات «النسيب» و«التشبيب» و«الغزل» أملا فى توثيق الصلة بين دلالاتها، أو حتى فى الفصل بينها، أو إظهار طبائع المفارقات الدالة عليها»[4].

ومن هنا كانت خلاصة القول حول الغزل صدورا عن واقع محورية العلاقة بين الرجل والمرأة، وانطلاق المنظومة الغزلية تأسيسا على هذا الفهم ومن طبائع هذه العلاقة، على اختلاف - لابد منه- بين القياس الغزلى على المستوى الفردى حينا، والاجتماعى حينا آخر، والمستوى القيمى الإنسانى العام حينا ثالثا.

وحتى لانقع فى تكرار لما طرح ودرس نكتفى بالإشارة -هنا- إلى اجتهادات الدارسين حول الظاهرة الغزلية بدءا من فلسفة الجمال عند (جاريت) إلى فلسفة الحب والقوة والعدالة عند (بول تيليش) إلى أقسام الحب فى

---

(١) فى الشعر الإسلامى والأموى ١٣٢.

(٢) الطاهر لبيب (سيسولوجيا الغزل العربى: الشعر العذرى نموذجا) ص ١٤٣.

(٣) الشعر الأموى: "دراسة فى البيئات، والحب المثالى عند العرب (د.خليف).

(٤) الغزل فى العصر الجاهلى (د.الحوفى) إلى جانب ما حددته المصادر والمعاجم من هذه الفروق على نحو ما ورد عند ابن سلام فى طبقات فحول الشعراء ١/ ١٨٤ .الأغانى ١/ ٧٦، والعمدة ٢/ ٩٤ ولسان العرب ٢/ ٢٥٣.

الدراسات الأدبية المتخصصة بين عذرى أو مثالى أو غيرهما[١] إلى خلافات أخرى حول طبيعة النشأة لأى من تيارات الغزل بدءاً من مقولة ابن خلدون حول التخصص الغزلى باعتباره امتداداً لسيرة السلف منذ بداوة الجاهلية، إلى تأكيد الدكتور طه حسين على صحة هذه المقولة بما صاغه من قناعته حول طموح البادية إلى المثل الأعلى فى الحب[٢].

إلى غير ذلك من آراء «جب» حين اعتد بالغزل العذرى من منطلق اعتباره إياه وليداً للعصر الأموى[٣]. إلى بقية أخرى من إطلاق الأحكام ولقانها حول ارتباط المنبع بالبادية ومقرها الأصيل من ربوع البدو وخيامهم على نحو ما مال إليه ستاندال[٤]. وإن كانت مقولته لاتحل المشكلة -ولاتقترب من حلها- باعتبار ما كان من أمر التبدى فى الجاهلية، ثم امتداد ذلك التبدى بمعظم أصدائه تاريخيا عبر عصرى صدر الإسلام وبنى أمية، إذ يبدو طبيعياً للأخير أن يتأثر بما سبق إليه لدى الأول بقياس بدهى.

ولعل من أكثر المواقف دقة -على المستوى المنهجى- ما انتهت إليه دراسات الغزل تصنيفا فى تقسيم الحب بين عاطفى تأثيرى أساسه القوة والعنف والشوق الجارف، والجسدى الشهوانى، ثم ا لكمالى القائم على العجب والخيلاء، وهو قريب مما انتهى إليه بول تيليش فى تحليله للمجال الاجتماعى موزعا بين معنى القوة power والقواعد الضاغطة force حيث يقتصر هذا الازدواج تقريبا على المجال الإنسانى على حد تعبيره[٥].

وربما كان أكثر من هذا أو ذلك دقة وبساطة ما انتهى إليه الدكتور الحوفى من قسمة غزل الشعراء إلى عذرى وحسى وصناعى وتمهيدى،

---

(١) «إن تيليش لا ينظر إلى الحب على أنه مجرد عاطفة، بل الحب فى نظره قوة للخروج من تناهى الإنسان ليعانق فى الأخر اللا تناهى ويحقق بهذا الوحدة المفقودة». (الحب والقوة والعدالة/ ترجمة كامل يوسف حسين / ص ١٠ من مقدمة الدراسة) وتتباين صورة القسمة طبقا للدراسات التى شغلت بها وبعصرها خاصة فى الشعر الإسلامى والأموى (د.القط)، (الغزل فى العصر الجاهلى - الحوفى)، الغزل العذرى (أحمد عبد الستار الجوارى)، الحب المثالى عند العرب د. يوسف خليف).

(٢) تراجع مقدمة ابن خلدون ٤١٢/٢، وحديث الأربعاء، (د. طه حسين) ١٨٥/١. والغزل فى العصر الجاهلى ، (د.الحوفى) ص ١٥٩).

(٣) الغزل فى العصر الجاهلى ص ١٥٩.

(٤) الغزل فى العصر الجاهلى ص ١٦٢.

(٥) الحب والقوة والعدالة ص ٢٤.

قاصدا بذلك إلى الفصل فى التحليل بين غزل المقدمات، وغزل المقطوعات ثم غزل القصائد لدى الشعراء المتخصصين وغيرهم من أصحاب المقدمات[1].

وإن كانت مقولة «الغزل الصناعى» هذه تذكرنا -على الفور- بمقولة ابن قتيبة فى «الشعر والشعراء» حول مقدمات القصائد، وعلاقة الغزل بنفوس الممدوحين، وتوظيف المقدمة فى التهيئة النفسية للتلقى فحسب»[2]. على أن وجود هذه الأنماط الغزلية يظل شيئا يقابله ذلك التحول الذى تميز به غزل ابن قيس الرقيات، وهو ما أشارت إليه الدراسات فى لمح خاطف، أو مرور عارض، أو الاكتفاء بمجرد الدعوة إلى دراسته، وهى دعوة لم تلب بشكل واضح. فقد حدد «الحوفى» الهدف منه وتوظيفه فى باب الكيد أو الإغاظة أو تجريح الخصم ومحاولة النيل من عرضه حتى جعله نوعا من الهجاء المرتبط بالتشهير والبغضاء، ولكنه لم يشأ أن يدرسه ضمن أبواب الغزل التى استوقفته طويلا على مدار كتابه التزاماً منه بحدود العصر الذى شغلت به دراسته[3].

أما عن نشأته فقد نبهت الدراسات إلى إمكانية التسليم بقدمه -تاريخيا- منذ قيس بن الخطيم وحسان بن ثابت وكعب بن الأشرف اليهودى «فهو لون قديم توارى حينا ثم ظهر فى شعر ابن قيس والعرجى فى عصر بنى أمية»[4].

وهى مقولة تحتاج إلى مراجعة للأسماء والتواريخ أيضا، فما كان الكيد -بالمعنى السياسى- واردأ بهذا القدم قبل معايشة أنظمة الحكم وسياسات الأحزاب وصراعات المذاهب، فهو غزل -إن شئنا دقة الوصف- قبلى عدوانى، يبدأ فى التبلور السياسى مع عبد الرحمن بن حسان حين تغزل فى رملة بنت معاوية وأخت يزيد تشبيبا كان يرمى من ورائه -بالدرجة الأولى- إلى النيل من الخليفة، والانتقام من ولى عهده الذى أخذ له البيعة. وهو ما وجد امتداده بصورة أكثر عمقا ووضوحا على لسان وضاح اليمن وابن قيس

(١) الغزل فى العصر الجاهلى (مقدمة الدراسة، ثم تحديد الأبواب الغزلية بين ثنايا فصولها المتوالية.

(٢) الشعر والشعراء ١/٥٧-٧٦ وقد شغل فيها ابن قتيبة بتوسيف كل جزئيات القصيدة المدحية من أجل المتلقى وتجاهل منطقة الإبداع ومشكلات المبدع التى يطرحها عبر أى من تلك الجزئيات.

(٢) الشعر والشعراء ١/٧٥-٧٦ وقد شغل فيها ابن قتيبة بتوصيف كل جزئيات القصيدة المدحية من أجل المتلقى وتجاهل منطقة الإبداع ومشكلات المبدع التى يطرحها عبر أى من تلك الجزئيات.

(٤) الغزل فى العصر الجاهلى ص ٢٧٢-٢٧٩.

الرقيات، وتحكى لنا المرويات عن نشوب المعركة بين الأخطل وشعراء الأنصار، وكيف تمادى الأخطل -ربما بحكم نصرانيته- فى هجائهم، مما أثار حفيظة الأنصار وأغضب شعراءهم، حتى توجه النعمان بن بشير الأنصارى إلى معاوية شاكياً، فأنشده قول الأخطل، واستوهبه لسانه فوهبه له، وبلغ ذلك الأخطل فاستجار بيزيد بن معاوية، فدخل على أبيه فقال: يا أمير المؤمنين أتهب لسان من غضب لك ورد عنك؟ قال: فأنشده قول عبد الرحمن فى رملة بنت معاوية:

وهى زهراء مثل لؤلؤة الغواص ميزت من جوهر مكنون

قال: قد كذب يا بنى، فأنشده:

وإذا ما نسبتها لم تجدها فى سناء من المكارم دون

قال: قد صدق يابنى، فأنشده:

ثم خاصرتها إلى القبة الخضرا ء تمشى فى مرمر مسنون

فقال: أما فى هذا فقد أبطل[1].

وكأن عبد الرحمن قد طرح أنماطاً من البدايات فى مسار الغزل السياسى بشكل وجد امتداده -بصورة أكثر عمقاً- على لسان وضاح اليمن وابن قيس الرقيات إذا أخذنا برواية أبى الفرج مما كان قد أمر العرجى أيضا وقد قيل إنه كان خليفة عمر بن أبى ربيعة، إلا أنه تجاوزه حين جعل الغزل ميدان انتقام بما غلب على شعره من طابع التشبيب والمجون، بدليل ماروى عن امرأة اسمها «كلابة» من قولها: لشد ما اجترأ العرجى على نساء قريش حين يذكرهن فى شعره، ولعمرى ما لقى أحد فيه خيرا، وإن لقيته لأسودنْ وجهه»[2].

ومعروف تشبيب العرجى بزوجة محمد بن هشام -جبرة المخزومية- انتقاما من زوجها وكأنه لم يكن ليسمع بعاقبة رمى المحصنات:

عوجى علىّ وسلمى جبرُ...

وقد مال الدكتور طه حسين إلى اعتبار مثل هذه الأنماط ضرورياً من الغزل الهجائى الأموى، وإن جعل ابن قيس الرقيات مبتدعا له، وهو -أى

(١) الشعر والشعراء ١٨/١٩٠.
(٢) الأغانى ١/١٥٥ ، ١/١٦٢.

الدكتور طه حسين- يدعو فى نفس المساق إلى العناية بهذا اللون الفنى الجديد الذى استحدثه الشعراء المسلمون»[1].

وخروجا من أزمة النقول أو الإطالة فى عرض الخلافات ترانا أمام حقيقة تميز هذا النمط من الغزل، وترصد خصوصية ابن قيس فى صيغة تحوله إليه، وقدرته على الاستعانة به وتوظيفه فى انتقامه من خصومه على مستوى الانتماء الحزبى إلى الزبيريين، حتى إحاله إلى غزل رمزى -أحيانا- يحكى جوانب من قصة صراعه مع الأمويين ويكشف بعضاً من كراهيته لهم من ناحية، كما يكشف بعضا من جوانب التزامه الحزبى من ناحية أخرى، ومن هنا يزداد التركيز على شعره من هذا المنطلق، فهو شاعر من ذوى الرؤية السياسية أكثر من سواه ممن تورطوا فى غزليات سياسية أيضا، ولم تتضح طبيعة انتماءاتهم الحزبية بنفس الدرجة من الوضوح.

وربما حقّ لابن قيس كما حق لعبد الرحمن بن حسان من قبله أن يبغض ذلك الحكم وأهله، خاصة من خلال ما صحبه من صور التعصب التى كشفته «مقولة معاوية لابنه يزيد -فى بواكير العصر- بأنه قد كفاه الشد والترحال، وذلل له الأعداء، وأخضع له رقاب العرب، وجمع له ما لم يجمعه أحد»[2].

فأى متنفس -إذاً- أمام الرعية من جراء مثل هذه القسوة وفى ظلال مثل ذلك الطغيان؟ أليس طبيعيا للشاعر أن تستثار حفيظته سواء أكان زبيرى الهوى أم غير ذلك؟ من هنا كان الارتباط الحتمى بين منطق القهر والجبرية والغلبة، وبين التمادى فى البحث عن صيغة للتعامل مع الحاكم حتى فى ثوب الغزل السياسى، وكأنه جهد المقل الموتور منذ تحولت الإمامة ملكا كسرويا، وأصبحت الخلافة غصبا قيصريا[3].

وعندئذ حق للشعراء أن يختلفوا طبقا لاستعداد كل واحد منهم لأن

---

(١) حديث الأربعاء ١/٢٤٧.

(٢) الصراع بين الأمويين ومبادئ الإسلام (نورى جعفر) ص ٣١ .

(٢) المجانى الحديثة (لويس شيخو) ٢٩٢ .

ينتمى إلى أهل السياسة، أو يؤثر السلامة والانصراف عن ضجيج القصور وصراعات الأحزاب؛ الأمر الذى تمخض عن نتاج شعراء الحجاز من أهل المدنية والترف، ممن أنفقوا وقتهم فى فنون اللهو والعبث والمجون، أو حتى غيرهم من شعراء البادية ممن ظلوا بمنأى عن مقومات الحضارة، حيث شغلهم من أمرهم البحث الدائب عن مقومات الحياة فى ظلال عالم رعوى قاس، وفى سياق طبقة مسحوقة لا شأن لها بالسياسة، ولا مطمح لها فى تبنى مبادئ أى من أنظمة الحكم أو نظرياته.

وبين الفريقين ظهر شعراء الحب الذين شغلهم الغزل كثيرا. فضاعوا فى زحام نوابغ أسواق المديح. وفحولة المجيدين، كما عرف عن ذى الرمة شاعر الحب والصحراء[1].

وهكذا بدأ عصر «الخصوصيات» الذى دفع الأستاذ العقاد -مثلا- إلى تأليف كتابه «شاعر الغزل» قاصداً به عمر بن أبى ربيعة[2]. وهو مادفع غير العقاد إلى التوقف طويلا عند ظواهر التحول التى أصابت الحوار الغزلى مع مطالع العصر الجديد، على غرار ما صنعه الدكتور شكرى فيصل فى تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام»، ووقفته المفصلة عند نرجسية عمر وتحليل منطق الاستعلاء فى غزله»[3].

وبين هذا وذاك كثر الحوار وطال الجدل حول البحث عن العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية التى كانت وراء سيادة التيارات الغزلية المتخصصة عبر بيئات الشعر الأموى المتشابهة والمتباينة على السواء[4]. إلى غير ذلك من وقوف عند المرأة الحجازية وتحديد موقعها من عالم الغزل، إلى الاختلاف فى المسميات الغزلية -على تعدد صورها -كما صنع الدكتور شكرى فيصل -أيضا- مع ما أسماه بالغزل الإباحى حينا،

---

(١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء (د. يوسف خليف) دار المعارف/القاهرة ١٩٦٤ ومعروف عن هذا الشاعر كثرة تساؤله عن عدم اعتداد نقاد عصره به ضمن الفحول ومعروفة أيضا إجادته فى تصوير غزلياته وصحرانه ولم يلق نجاحا على المستوى نفسه فى مدائحه فتنكر له عصره وسقط فى ميزان نقده.

(٢) شاعر الغزل للاستاذ العقاد (ومن الطريف أنه ألف كتابا آخر عن جميل أسماه (جميل بثينة) مما يكشف تخصيصه عمر بهذه التسمية.

(٣) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام (د. شكرى فيصل).

(٤) التطور والتجديد فى الشعر الأموى (د.ضيف) الشعر الأموى دراسة فى البيئات (د. خليف).

والغزل العمرى حينا آخر»[1].

ومروراً بمحاور الخلاف وتجاوزا لما دار فيها -وهى كثيرة- ترانا فى حاجة إلى اللجوء ثانية وثالثة إلى الديوان، تأملا لما يطرحه علينا ضمن باب هذا الغزل السياسى الذى نزعم أنه يمثل محور التحول الأكبر فى عالم ابن قيس الرقيات.

فلقد عرف ابن قيس بكثرة غزلياته التى شغلت «الرقيات» حيزا كبيرا منها، مما دعا القدماء الى نسبته إليهن، وهو ما يدعمه ذكر اسم «رقية» مراراً على مدار عدد غير قليل من قصائد الديوان[2].

بل ربما عمد إلى تصوير «الرقى» اشتقاقا من «رقياته» وتجانسا مع أسمائهن وكشفا عن شغفه بهن أيضا»[3].

وإن لم يخل الأمر من رمزية أسماء أخرى أوردها، ربما عمد إلى تكرارها على منهج شعراء الغزل، فبدت وكأنها لا تمثل إضافة تذكر لفنه، بقدر ما تعكسه من تمحوره حول ذاته واحدا من شعراء الغزل الذين تعددت لديهم الأسماء من قبيل الرمزية أو التعمية أو مجرد التكرار، على نحو ما ردده حول «أم عمرو» و«أم مساحق» و«أم ذى الودع» وسليمى، وأم بكر، وسعدى، وسلامة، وأسماء وغيرهن[4].

وهو فى مجمل رموزه وأسمائه يكاد يذكرنا بمنهج شعراء الغزل الحضرى فى مغامراتهم الغزلية مما التقى حوله عمر بن أبى ربيعة وجميل بن معمر على غرار مقولة الفتاة ضمن رائية عمر الكبرى:

إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا ليعلم من أن الهوى حيث تنظر

وكأنما فلسف عمر لشعراء الغزل سبيلا إلى توظيف تلك الرمزية قصداً إلى التضليل والمراوغة من واقع كثرة الأسماء والحيل الغزلية التى يلجأ إليها

---

(١) المجتمعات الإسلامية (د. شكرى فيصل) ص ٣٩٦، وقد عرض لها فى تطور الغزل أيضا ص٢٠٨.

(٢) الديوان صفحات (٣٦/٤٨/٥٦/٦٣/٧٦/١٣٧/١٣٩/١٤٢/١٥٦/١٦٠/١٦٩/١٧٠/١٨٢، وربما كانت نسبته إليهما بمثابة سمت خاص به من هذا المنطلق. فقد تجاوز العذريين الذين عرفت نسبتهم إلى المحبوبة الواحدة، كما تجاوز الحضاريين من أبناء بيئته فى توحد أسماء رقياته بهذه الصورة.

(٣) الديوان ص ١٩٥.

(٤) الديوان صفحات ٩٧/١٣٧/٥٩/٦٥/-٧/٧١/١٠٨/١٤٤/١٥١/١٦٥.

عبر كل مغامرة غزلية.

وتمتد درجة التعميم، وتتبلور في ظهور ذلك القاسم المشترك بين ابن قيس وغيـره من شـعـراء المدح، ممن مـالوا -أحيـانا قليلة- إلى مـزج المدح باللوحـة الغزلية، فيما عرف- بلاغيا- بـ «لف الغزل بالمدح» وهو نادر أيضا في ديوانه[1].

وقليل عنده أيضـا ذلك الخـروج من الغـزل إلى الفخـر السيـاسى المتكرر بأصالة نسبه من بنى هاشم على وجه التحديد[2].

ثم تردد لديه بشكل أكثر عمقـا وخصوصيـة صورة الغـزل حين ترتبط بالرثاء، وإن بدت العلاقة بين الموضوعين منقطعة تماما، إلا ما جاء على غير مثـال عند المرقش الأكبـر في إحـدى مـرثيـاته، وفيـمـا عـداها لا يلتـقى الموضوعان بحال، ربما بحكم ما بينهما من مفارقات نفسية، وكأن ابن قيس آثر أن يصطنع صيغة جديدة ضمن هذا الباب، لعلها تحسب له ضمن معالم التـحـول التى بدأ بريقـهـا يلمع في أفقـه الفنى من واقع هذا الربط، منذ توقف في مقطوعـة له عند رثاء عبـد الواحـد (والد رقيـة)[3]. وفي أخـرى عند مصعب وفي رثائه إياه ليدخل الصورة النسائية في نسيج مرثيته[4].

أما في مشهد الغزل والحرب فما نظنه إلا مقتديا بالفرسان القدماء ممَّن أصلوا لهذا الاتجاه على طريقة عنتره بن شداد[5]. فإذا به يربط مراراً بين

---

(١) الديوان ص ٣٩.

(٢) نفسه ص ٣٨ (فيما يعرف بحسن التخلص أو براعة الانتقال بين مقدمة القصيدة وموضوعها).

(٣) الديوان ص ٧٩ ومنه قوله: ماخير عيشى بالجزيرة بعدما عثر الزمان ومات عبد الواحد
مات الندى والجود معه وضمنا قبر الكريم الأريحى الماجد
ذهب الرجال الصالحون وبقيت ضعفى الرجال لدى الزمان الفاسد

(٤) ص ١٣٤. وكاد نساؤهم يلقين غيا تركن وفرَّ عنهن البعول

(٥) من قول عنترة: ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

ومنه قول ابن قيس (الديوان ص ١٦٢)
ألا طرقت من آل ندرة طارقه على أنها معشوقة الدل عاشقه
تسدت وعين الوشى بينى وبينها ورزداق سولاف حمته الأزارقة
إذا نحن شئنا صاربتنا كتيبة حرورية أمست من الدين مارقه

وانظر الديوان ص ١٠٨ / ١٢٩ / ١٤٢، ومنها قوله:
ذكرة ما ذكرتها أم بكر بقرى الروم حين جزنا الدوربا
هزئت أن رأت بى الشيب عرسى لا تلومى ذؤابتى أن تشيبا
إن يشب مفرقى فإن قريشا جعلت بينها الحروب حروبا

الحرب والشيب والغزل، كما يربط فى حديثه عن الخوارج بين صيغ قتالهم واللوحة الغزلية[١] كما يتخد من المرأة ذريعة فى مشهد الحرب والانتقام والثأر[٢]. ليضيف أبعادا انفعالية جديدة فى نسيج لغة الخطاب الغزلى، وكأنما خُص بها وحده فى مساق متفرد يحكى من خلاله إحدى قصص الصراع الحزبى فى عصره.

فإن تجاوزنا مرثياته بدت قصائد الفخر لديه غير خالية من اتخاذ المرأة محوراً آخر لها[٣]. إلى جانب ما شغله تصويره من مظاهر النعمة والترف من خلال عالم النساء «النواعم الأبكار[٤] إلى صاحبات المواكب وعراقة الأنساب[٥] إلى غيرها من صيغ التعامل من خلال المرأة، والصدور عن عالمها كشفا عن جانب من واقع تميزها على مدار قصائد الديوان ومقطوعاته، حتى فى أبياته المفردة، مما يعكس منه جانباً على مستوى الأداء والصياغة تكراره ضمير النسوة «الجمع» عَبْر كَم من قصائده[٦]. إلى جانب ذكره للنساء والنسوة مرات تكررت فى عالم الغزل وأخرى فى سياق حِكَم غزلية مطلقة عمد فيها إلى تفصيل القول حول النساء[٧]. ومرات أخَر عمد إلى ضمير المرأة (المفردة) فى إطار حواره معها[٨]. وما كان ابن قيس من أنصار تغييب المرأة (اسما أو رمزاً) طالما كانت موضوعا لغزله إلا فى القليل النادر من شعره[٩]. فإن شئنا الانتقال معه إلى باب

---

(١) الديوان ص ١٠٠/١٠١.

(٢) المصدر نفسه صفحات ١٢١/٢٤٢/١١٣/١٠٨/١١٦، ومنها قوله: ألا هزئت بنا قرشية يهتز موكبها
رأت بى شيبة فى الرأس منى ما أغيبها
فقالت: أبن قيس ذا؟ وغير الشيب يعجبها

(٢) ص ١١١.

(٤) نفسه ص ١١٦ ومنها قوله: لو رأتنى ابنة النويعم ليلى   إذ تلف الأبطال بالأبطال
لشفى نفسك انتقام بنى عمـ   ـك حين الدماء كالجريال

(٥) الديوان ص ٢/٤٨/١١١/١٥٦.

(٦) ص ١٦٤: إن النساء إذا ينهين عن خلق   فكل ما قيل لا تفعلن مفعول
وما وعدنك من شر وفين به   وما وعدن من الخيرات تضليل
إن النساء كأشجار نبتن معا   فيهن مر وبعض النبت مأكول
وليلة من جمادى قد سريت بها   والزق بينى وبين السرج معدول

(٧) الديوان ص ٢٤/٧٢/٧٦/٨٤/١٢١/١٢٩/١٣٧.

(٨) الديوان ص ١٦١. قالت وعيناها تجودانها   صوحبت والله هو الراعى
يا ابن شريح لاتضع سرنا   قد كنت عندى غير مضياع

(٩) نفسه ص ٧٤، ففى مدحته لبنى أمية يورد قوله عن النساء:
تحبهم عوذ النساء إذا   ما احمر تحت القونس الحدق
ليقول عن قومه رجالا ونشاء فى ختام القصيدة نفسها:
أولاك هم معشرى إذا نسبوا   يوماً فهم من صريحهم عُتق

المدح وجدناه وقد فتح المجال لطرح مزيد من صور التلاقى بين الموقفين الغزلى والمدحى. ليبرز لديه دور النساء فى المدح بشكل عام[1]. أو فى توسله إلى المدح وتوجهه الى ممدوحه بوجه خاص[2]. أو فى ركونه المتكرر الى معطيات الملك ومظاهر السيادة والشرف ومقومات الإمارة ابتداء من نسب المرأة موضوع غزله فهى (ابنة المالكى) حينا و «كوفية» النسب حينا آخر، وقرشية فى أحيان كثيرة. ويأتيه طيفها من الرقة، وهى تفوق -نسبا- بنات كسرى وبنات التراك. وهى وثيقة الصلة بالسلطان والبلاط، وهى قريبة من الملك، لصيقة بالقصر والحجاب والحصون والأبواب، وهى أميرة يحيط بها من الجوارى الكثيرات. وهو لاينسى فى ثنايا غزله بها الحراس والحجاب من رجال القصر والتشريفات[3]. ولايكاد الشاعر يتوقف عند الإلحاح على تصوير عواطفه تجاهها، سواء كرر اسمها كما فعل مع كثيرة، أو توالت عنده الأسماء فى القصيدة الواحدة، خاصة إذا صفت غزلياته فجاءت بمعزل عن المدح، فبدا فيها حضارى الرؤية على منهج «عمر»، إذ لا مانع لديه - آنذاك- من التردد بين ليلى، «سعدى» وسلامة الكبرى وسلامة الصغرى وغيرهن ممن اشتد شغفه بذكر أسمائهن[4].

فإن شئنا التوقف عند إحدى ظواهر التحول هنا بدت واضحة فى وقفته المتأنية والمقصود عند المرأة الأم: هى أم الممدوح التى تكررت كظاهرة

---

(١) الديوان ص ١٤٥، كما ورد فى مدحه لعبيد الله بشر بن مروان:

قد أتانى من آل سعدى رسول   حبذا ما تقول لى وأقول

ليقول ضمن أبياتها:

عندنا المرشفا ت من بقر الإنس هداهن لابن قيس دليل

(٢) الديوان صفحات ١٦٧/٢/١٢/٦٧/١٨١/٦٩/٨١/١١٣/١١٤/١٤١/٨٤/١٠٧/١٠٨/١٢٥/١٣٧، ومنها قوله:

قلت أنى يكون ذاك قريبا   وعليه الحصون والأبواب

حبذا الريم والوشاحان والقصـ   ـر الذى لا تناله الأسباب

وقوله:

أمس بحوماتها العدو وفى   أعلى أعالى حصونها حرس

(٣) الديوان ص ١/٢٢/٤٣/٦١/١٠١/٣٦/٢٧.

(٤) نفسه ص ١٤/٢١/١١٨/١٩١/١٥٧/١٥٩/١٤٧/١٥٢/١٥٢، ومنه قوله:

أمك بيضاء من قضاعة فى البـ   ـبيت الذى يستظل فى طنبه

وقوله: ولدتك عائشة التى   ماهن من جرم ولا عكل

وقوله: متعطف الأعياص حول   فضلت أروم نسائها

وقوله: يابشر يا ابن الجعفرية ما   سريرها وفنائها

جاءت به عجز مقابلة   خلق الإله يديك للبخل

خلط فيها خلطا واضحا بين حديث المرأة والسياسة، فحلا له أن يكرر مثل هذا الخلط مرارا فى ممدوحيه وأمهاتهم على مستوى غزلى رفيع ومتميز[4]. وربما استهل القصيدة بتحية الأختين، مما يعد جديدا تماما فى مقومات شعره ومقدماته الغزلية، وكأنما أصبح ظاهرة تستوقفه مرات على مستوى هذا الضرب من الغزل الثنائى بدءا من منطق التحية، وانتقالا إلى بالتصريح -وهو غريب حقا- بحبه الأختين معا، لتتسع الدائرة فتتحول لديه إلى غزل جماعى يمتد ليشمل القرشيات من فتيات قومه وبنى لحمه[1]. ومع افتتاحيته بتحية الأختين نراه وقد أوشك على الانصراف عن الاستهلاك الطللى الموروث إلى البدايات الغزلية التى تغفله وتتجاوزه، بل ربما صرح برفضه للطلل، وكأنما برر بذلك لخصوصية غزلياته التى امتزج فيها بكاؤه -صراحة- على منهج الكميت فى هاشمياته، وهو مايتخذه له منهجا فى إحدى قصائده، كما يسجل له فى مجال هذا التحول خلو الصورة الغزلية من مشهد الخمريات إلا فى النادر القليل منها[2]. أما فى مشاهد الغزل السياسى فقد ضرب ابن قيس بسهم وافر لعله شفى بعضا من غليل صدره من جراء قهر بني أمية لقومه[3].ولعله انتقم لحزبه وذويه من الخليفة الحاكم حين

---

(١) الديوان ص ٨٨/٩٧/٧٠/٦٢/٤١

ومنهاقوله: حى الأختين قد أجم الفراق ... ودنت رحلة لنا وانطلاق

وقوله : خليلى من قيس سليماى عقرت ... ركابكما فاندوا بها اليوم أودعا

وقوله : وحسان مثل الدمى عبشميا ... ت عليهن بهجة وحياء

وان عرضت بعض الأخبار التاريخية بعضا من ملابسات هذا الضرب من الغزل على نحو ماروى عن ابن قيس وتعلقه بسلامة التى لم يجد لديها قبولا. ومع ذلك قال فيها وفى أختها، ريا، :

لقد فتنت ريا وسلامة القسا ...

(الأغانى ٦/٨) ...

(٢) الديوان ص ١٦٤/١٤٤/٩٧/٩٤/٥٥ .

ومنها قوله : هل للديار بأهلها علم ... أم هل تبين فينطق الرسم

أم ما بكاؤك منزلا خلقا ... قفرا يلوح كأنه وشم

وقوله : مفديا أحله الله للناس ... شرابا وما تحل الشمول

وقوله وقد ورد فى هامش سابق:

وليلة من جمادى قد سريت بها ... والزق بينى وبين السرج معدول

(٣) حيث هاجم «مسلم» المدينة من ناحية «الحرة» سنة ٦٣ هـ وحاصر أهلها. وبعث ينذرهم فأبوا قبول الإنذار، وخرجوا للحرب وقاتلوا ببسالة. وقتل الكثيرون من أبناء المهاجرين والأنصار بل وبعض صحابة النبى صلى الله عليه وسلم. وبعد المعركة أباح مسلم المدينة ثلاثة أيام بحيث يأخذ الجند ما يصادفونه من مال وطعام أو متاع ثم أجبر الناس على البيعة ليزيد، ومن امتنع قتله وقد أفزع هذا الحادث الأمة وحول قلوبهم عن بنى أمية وعن يزيد بصفة خاصة بسبب القسوة والشدة فى معاملة أهل المدينة والوصول إلى درجة انتهاك حرمة المدينة المنورة. (عبد الله محمد جمال الدين/دراسات فى تاريخ الدولة الأموية/ص ٤٠).

طعنه فى شرفه مرارا، فإذا ماضاقت به السبل آثر الاعتذار والتراجع واتخذ سبيله إلى الخلاص من خلال إحدى مدائحه يرضى بها الخليفة ويؤكد له اعتذاره. ولتصبح غزلياته فى «أم البنين» محوراً من أبرز محاور تحوله إلى باب الغزل السياسى، يفتقد فى جوهره التجربة الغزلية افتقاده منطق الصدق أو المعايشة والمغامرة، ولا يكاد يصدر إلا عن رغبة دفينة فى النيل من خصوم حزبه فحسب، أيا كانت السبل أو طبائع الوسائل، ويتمنى لو بلغ تشبيبه بأم البنين مبلغ يخزى الخليفة وينال من كرامة أهل بيته «فالسن بالسن» فكان صنيعه الغزلى الجديد، ذلك الذى مال فيه إلى تلك الروح الانتقامية المشوبة بالمنطق العدوانى الصريح، فظهرت «أم البنين» فى كثير من قصائده تصريحا لا تلميحا[1]. ومعها ظهر البَعْلُ والحجاب والقصر والطيف والمنام وهو ما تكرر له نظير بدا أقل شيوعا من واقع غزلياته فى عاتكة بنت يزيد[2].

وبدا طبيعيا لابن قيس أن يستصفى مدائحه فى البيت الأموى من مثل هذا التورط فى ذكر أى من هذه الأسماء بما لها من إيقاع خاص، وما قد تثيره من حساسيات خاصة قد تؤدى بحياته، كما روى عن زيارته إلى دمشق وموقف عبد الملك منه على نحو ما مر بنا أثناء هذه المعالجة.

وبدا تجاوز ابن اقيس المدلول الغزلى السائد باعتباره الغزل نمطا من الفنون الجميلة، أو مجرد ضرب من الغناء بالكلمات، وقد تجاهل ما تطلبه العصر من رفض التشبيب بالمرأة وإلا حيل بينها وبين من شبَّب بها، وتجاوز

---

(1) الديوان ص ٥٣/١٢١/١٢٢/١٤٩/١٤١/١٧٥.

لم تدع أم البنين له ... معه من عقله رمقا
أسلموها فى دمشق كما ... أسلمت وحشية وهقا

(2) الديوان ص ١٢٢:

ومثلك قد لهوت بها ... تمام الحسن أعيبها
لها بعل غيورقا ... عد بالباب يحجبها
يرانى هكذا أمشى ... فيوعدها ويضربها

وص ١٢٨:

أعاتك بنت العبشيمة عاتكا ... أثيبى امرأ أمسى بحبك هالكا
بدت لى فى أترابها فقتلتنى ... كذلك يقتلن الرجال كذلكا

الأمر عنده -أيضا- صور الجمال الغزلى حسيا كان أو معنويا، نفسيا كان أو خلقيا، إلى تصوير مغامرات يصطنعها الرجل السياسى لتحقيق مأربه العدوانى الذى تحول من أجله إلى شاعر متميز فى باب الغزل السياسى بوجه خاص.

وهكذا كان قياس التحول الأساسى عند ابن قيس، فلا هو يحسب على العذريين، ولا على الحضريين من شعراء الغزل، وإن مال بهواه إلى هذا الفريق حينا، أو الثانى حينا آخر، ولا هو بالغزل على المنهج التقليدى فى مقدماته أو قصائده، وإن ورد قليل مما قد يشى بذلك لديه، ولا هو بالغزل الرمزى على نحو ما نعرفه عن حميد بن ثور الهلالى، ولا بالغزل الخمرى عند كثرة من شعرائه، ولا بالغزل التمهيدى الذى يوظف فى الاستهلاك وصياغة المقدمات، ولكنه بدا غزلا ذا طبيعة خاصة، أساسها -كما رأينا- منطق الكيد والبغض، على عكس العواطف الغزلية فى قياسات الشعراء فى صورها الطبيعية.

فإن شئنا رصد محاور التحول فى شعر ابن قيس، تركز لدينا فى عدة نقاط وعبر عدة مستويات حيث نجده:

قد تحول على المستوى السياسى بين فكرين، وظل حائرا بين حزبين، موزعاً بين عدد من ممدوحيه كشفا عن انتمائه العنصرى من ناحية، وقناعته السياسية بطبيعة النظرية التى يتبناها من ناحية ثانية، ثم قدرته على الجمع بين صيغ المداجاة والعداء الصريح من ناحية ثالثة.

ثم إن تحوله قد امتد من مجرد التوقف عند «رقية» واحدة إلى «رقيات» أخريات حتى عرف بنسبته إليهن، وهو ما لم يقع فيه شاعر آخر سواه، وربما كان من قبيل المصادفة أن تتكرر الأسماء بهذه الصورة، ولكن الموقف يظل دالا عن منطقة تحول خاصة بابن قيس وحده فى هذا الإطار، إذ يبدو التحول وقد تجاوز أمر رقية والرقيات إلى ضرب من النمطية سار عليها الشاعر حين عدد الأسماء النسائية من قبيل الرمزية أو المواراة، وبين الرمزية والصراحة بانت جوانب من مواقفه

التى سجلها تحوله الواضح من الرقيات إلى الأميرات،وكأنما آثر الوقوف عند الهجائية السياسية التى رأينا منها جوانب متعددة عبر شواهده المختلفة.

ويبدو التحول وقد امتد -أيضا- من حدود التجارب الفردية ضيقة الحدود باعتبار الغزل موضوعا ذاتيا ليتحول لديه إلى مساق آخر يتعلق بالحدث التاريخى، حيث يصدر عنه، ويرتبط به، ثم حين يتوقف عنده فيبدو دالا عليه، كاشفاً عن جوهره، كما صنع الرجل عبر تجاربه المصطنعة على المستويات الغزلية المتعددة.

ثم انطلق التحـــول لديه عبر شكل معاكس من الإسلامية إلى الحيائية، مما أبرزه تعصبه الشديد لقومه، لولا ما يشفع له من إيراد المعانى الإسلامية، وكأنه عايش ازدواجية هادئة وسعيـــدة بين منطق شاعر القبلى المتعصب والشاعر المسلم المتسامح، فمن خلال المشـــهدين اللذين سارا بهذه الازدواجية كان التبادل واضحا -على المستوى الفنى- بين حسه القومى وبين أرصدته الدينية التى قد قصد إلى تكثيفها فى ثنايا قصائده،

ثم كان تحوله من «الذاتية» إلى «الجماعية» وكأنما أراد أن يقدم لقومه خلاصة فكره وعصارة إبداعه، فكانت تضحيته بصدق التجربة الغزلية وصولا منه إلى مقاومة منطق القهر والإذلال السياسى الذى شفى نفسه وأبرأ سقم أهله وذويه انتقاما من بنى أمية.

ويبقى أمامنا -فى النهاية- سؤال عن طبيعة ذلك التحول -مؤشر هذا المبحث- وطبائع قياساته لدى الشاعر، وهو مايدفعنا إلى تحديد أبعاد موقعه الخاص من خلال مقارنة مواقفه من واقع تميزها بين شعراء العصر على مستوى تخصصاته المختلفة؛ فمن المنظور السياسى الذى حددناه من منطق حيرته نجده وقد تجاوز مناهج شعراء الخلافة الذين حددوا اتجاهاتهم فى أطر خدمة الخليفة، ووظفوا كل مقومات الفكر سياسيا كان أو دينيا فى هذا الاتجاه -بالتحديد- دون سواه، فكان ابن قيس -مادحا- نمطاً مخالفا لمنطق جرير أو الفرزدق أو الأخطل أو الراعى أو عدى بن الرقاع وغيرهم، إلى جانب خصوصية موقفه -أيضا- عما درج عليه شعراء التشيع والخواج ممن سيطر عليهم منطق الالتزام بشكل حاد وصارم، باستثناء ما سبق أن أثبتناه من

اتفاق منهجه -أحيانا- مع بعض شعراء الشيعة، خاصة من منطق «التقية»، الذى وجد فيه منجاته حين تأزمن به الأمور فى بلاط الخلافة.

وهكذا بدا التوزع السياسى والمذهبى عنده معلما واضحا من معالم هذا التحول البارز مما أسهم فى صرفه -أيضا- عن أشباه اتجاهات الكميت أو كثير أو الطرماح أو قطري بن الفجاءة أو غيرهم من شعراء الأحزاب المعارضة للخلافة فلا هو تنكب مسلك أى من هؤلاء ولا أولئك، بقدر ما أثره من حتمية الانخراط فى خضم أحداث حزبه من ناحية، ثم فى وقائع البلاط من ناحية أخرى، حيث عانى ما عاناه من جراء هذا التحول بين مكة ودمشق جغرافيا ثم مكة والمدينة ودمشق والعراق سياسيا.

فإن شئنا قياس التحول بطبيعة الموقف النفسى والتجربة بدا أمامنا واضحا ذلك السمت العام الدال -بطبيعته- على خصوصية موقفه أيضا، خاصة إذا مال إلى اختلاف التجارب أو الإطالة فى تصويرها دون اعتماد على أرصدة حقيقية لها على أرض الواقع، فإذا ما أسقط فى يده راح يتنصل مما بدر منه، متخذا من الطيف وخيالاته -كشاعر- مدخلا إلى الخلاص من لحظة التأزم، وعندها يبين لنا صدقه، ويفسر تناقضه الذى يحكمه -أساسا- مثل هذا التحول الذى درج عليه حتى فى أخص دلالاته وأضيق حدوده فى إطار التجربة المحكية عبر القصيدة أو المقدمة.

وإن مال بنا القياس إلى «رقياته» اعترفنا بتحوله عن كل أنماط الغزل التى استغل فيها الشعراء أسماء النساء موزعة بين الصراحة والرمز، وربما كان من قبيل المصادفة أن يلتقى بأولئك الرقيات، وربما سهل لديه أيضا منطق المعالجة الغزلية، مما يجعل من العسير علينا أن نضمه إلى المدرسة العمرية، ولا هو ينتمى إلى المدرسة العذرية فى عمق البادية، ولا يمكننا إدراج شعره ضمن مدرسة الغزل المتوازن التى مثلها ذو الرمة الذى نأى بنفسه عن السياسة وأهلها منذ فشل فى شعر المدح وسقط بسبب منه فى ميزان النقد، فإذا بابن قيس يخرج عن إهاب أى من تلك الأنماط المعاصرة له ليشق لنفسه سبلا خاصة عُرف بها، وعرفت به، جامعا بهذا الشكل الخاص بين منطق السياسى ومنطق شاعرنا الغزل غير التقليدى أيضا.

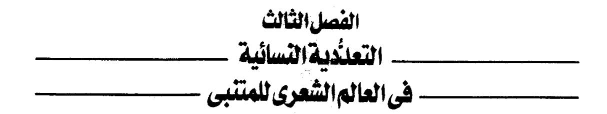
وأخيرا تتراكم صور التحول لديه، وكأنما أخضعها لمواقفه المتنوعة فلم يجد حرجا فى الإفصاح عن تعصبه الشديد لقريش من منظور قبلى تفوح منه بقايا حس الجاهلية على مستوى العنصر ورابطة الدم، وإن حاول الخلاص منها -أحياناً- فظهرت لديه الصور الدينية، وشاعت مواد التأثر الدينى مصنفة بين صيغ القسم والدعاء والتركيز على الشعائر الدينية والعبارات الى جانب حسه الإسلامى العام، فكان معجمه خليطاً من المؤثرات بين موروث الجيلين الجاهلى والإسلامى، إلى جانب مزج هذا الخليط بما هيأته له فرص المشاركة فى الحياة السياسية فى عصره.وهى مشاركة شهدت انتقالا جغرافيا بين مقر حزبه وبين مقر الحزب الحاكم، فبدا حريصا -فى كل الأحوال- على طلب النجاة لنفسه أولا فى ظل أى من الأنظمة وأى من سبل الرعاية التى تبناها واتخذ منها منهاجا لفنه.

وتظل كل قياسات التحول السابقة رامية -بدورها- إلى تحوله الفنى الواضح، وهو ما يكشفه تعدد قراءات الديوان بين لفظ سهل ومباشر، ولغة تقريرية قاصدة إلى الإفهام والإقناع، ومنطق جدلى، لايتنازل عنه فى سبيل الدفاع عن قضية حزبه حتى وإن تحول عنه -مؤقتا- تحت وطأة ظروف اضطرارية، وأسلوب خطابى سهل ومتميز يرمى من ورائه إلى إنصاف جمهوره، أو إرباك خصومه، فبدا شديد الانشغال بوضع المخاطب، شديد الإدراك لطبيعته النوعية، حريصاً -أيضا- على تعدد مستويات الخطاب، وتنوع طرق المواجهة وخاصة حين يتطلب الأمر إدراج عنصر هجائى فى زحام عناصر غزلية، مما يوسع لديه من دائرة الفضاء الخطابى الذى يدور فيه ليقبل صورا من التبريرية أو الدفاعية أو الردعية، إلى جانب صيغ التشويه والتشكيك والاتهام بما يشبع فى نفسه حاسه التشفى، والرغبة فى النيل من خصوم حزبه بهذه الصورة المتميزة مما تعارفنا عليه تحت مسمى الغزل السياسى بوجه خاص كمحور خاص ومتميز من محاور هذا التحول.

•••

الفصل الثالث

التعدُّدية النسائية
فى العالم الشعرى للمتبنى



الفصل الثالث

التعدُّدية النسائية في العالم الشعرى للمتنبى

مدخل:

البحث عن التفرُّد، الطموح القاتل، تضخُّم الأنا كانت المفاتيح الكبرى الكامنة وراء عالم المتنبى على مدار حياته الفنية التى عكست صراعاته التى لم تعرف انتهاءً إلا مع مقتله. لبحث عن المساحة التى احتلتها المرأة من عالمه سواء من خلال سقوطه فى حبائلها، أو فى تصوير احتوائه إياها فى عباءته كشاعر متميز المكانة، تلك هى المشكلة التى يتبنَّاها هذا البحث من خلال التتبع النصى عبر الديوان، مع محاولة استكشاف حدود تلك المساحة، وتحديد طبيعتها، والإبانة عن مستويات الاتساق أو معالم التناقض بين جوانبها.

المتنبى فى فترة صباه، وفى شبابه وكهولته، كيف بانت له المرأة فى كلٍّ؟ وهل حدث تغاير فى موقفه عبر الفضاء الزمنى الممتد لعالمه؟ المتنبى فى حلب، وفى مصر، وفى شيراز، فى البادية العربية وفى أقاليم الحضارة: كيف تراءت له صورة المرأة؟ وإلى أى حد جذبته أو نفر منها؟ أو نفرت هى منه؟. والمتنبى مادحًا وهاجيًا وراثيًا: كيف استطاعات المرأة أن تحتل مكانة -عالية أو متدنية- فى معظم موضوعات شعره وإن اختلفت تلك الموضوعات، وتباينت لديه المواقف الفنية والاجتماعية؟

المتنبى فى منتصف الطريق بين هيمنة الموروث واستيعاب الحس الحضارى، ثم هو فى منعطفات طرق أخرى بين شعراء الغزل العذرى وشعراء الغزل المتحضر، فكيف حدَّد موقفه وشخص موقعه بين تلك الاتجاهات المتعارضة؟ وما الأدوات التى اعتمد عليها فى صياغاته الجمالية ليظل متماسكا منضبط الخطى على المستوى الذاتى الذى نضح به شعره، فلم يشأ أن يتنازل عنه بحال تحت أى من ضغوط التجارب؟

المتنبى الشاعر المأزوم على المستوى النفسى، الفاشل فى تحقيق حلمه الذى عاش ورحل عبر الأمصار من أجل تحقيقه: كيف رسم صورة المرأة فى

شعره؟ وكيف تباينت مواقعها بين المرأة الحقيقة، والمرأة الرمز أو القناع، المرأة الجارية، المرأة الأميرة، المرأة الأم، الأخت، الزوجة، الفتاة البدوية، بنت الحضارة والمدن، المرأة الطيف، الظاعنة، صاحبة الطلل، المرأة موضوعاً للنسيب والتشبيب والغزل، مجالاً للرثاء والبكاء؟.

كيف تجلت كل هذه الصور حتى رسمت مساحة خاصة من مساحات العالم الشعرى للمتنبى؟

لعل هذا ماينبغى -أو نطمح- أن نتوقف عنده تأملا تحكمه إعادة قراءة ديوانه من واقع هذه الزوايا الجزئية التى قد تحكى لنا جزءاً مهماً من قصة صراع أبى الطيب مع الحياة وفى خضم عالم الأحياء؟

وربما كشفت لنا القراءة الجديدة بُعدا مجهولاً حملته صياغاته الجمالية عبر قصائده المشهورة التى حظيت من الباحثين بكثير من الدراسات، أو حتى عبر مقطعاته أو أبياته المفردة التى لم تنل النصيب نفسه من التمعن والدراسة والمعالجة.

(١) المنطلق المبدئى : عبر مرحلة الصبا :

فى فترة مبكرة من عالمه الفنى بدا طبيعيا للفتى البدوى أن يتغنى بذاتيته بقياسات خاصة رسمها لنفسه، وملأت عليه عالمه المتفرد منذ صاغ عزفه (المنفرد) قائلاً قولته الشهيرة[(١)]:

أىَّ محـــــلٍ أرتقى	أىَّ عظيـــــــمٍ أتقى
إنىَّ وما قد خلق اللهُ	وما لـــــــم يَخــلق
مُحتقـــرٌ فى هِمَّتى	كشَـــعرةٍ فـــى مَفرِقى

وكأننا أمام هذا الإحساس المتوقد لدى الفتى حيث تتوهج ذاته، وتتوقع فرض سطوتها على كل ما حولها، وإن ظلت السطوة هنا حلما من أحلام اليقظة التى داعبته طويلاً، دون أن ترتقى إلى عالم الفعل، أو تتجسد ملامحها على أرض الواقع، فماذا هو صانع -إذاً- لكى يحقق بعضا من آماله

(١) الديوان (المتنبى) ٢/٨١.

الكبار إن لم تكن كلها؟

لعله أدرك بذكائه الفطرى وصفاء بداوته أن بداية الطريق لديه لابد أن تبدأ من عالم الفحولة الفنية التى حققها كبار شعراء العربية من أسلافه، وقد اقتسموا بينهم أحاديث الغزل، فكانت قسمة مشتركة فى أشعارهم، ألأنَّ الغزل موضوع ذاتى بالدرجة الأولى؟ ربما، وخاصة إذا أخذنا موقفًا مضادا من رؤية ابن قتيبة التحليلية لغزل المقدمات باعتباره -أى الغزل- ضربا من ضروب التمهيد النفسى للمتلقى لكى يتهيأ لما سيُطرح فيه من مدح بعدها[1].

وإن ظل من الأرجح والأقرب إلى منطق الأشياء وأيضا إلى منطقة الإبداع أن تبدو هذه المقدمات مجسدة لمعيار الذاتية المبدعة لدى الشاعر أكثر من أى اعتبار آخر يمكن أن يتعلق بمستويات حواره مع الآخر، وانطلاقه من خلاله.

فإن سلمنا -بداية- بأن الذاتية هى معيار الانطلاقه الغزلية لدى الشاعر، فمن المنطلق نفسه يمكن أن نفهم جزءا من مغاليق السر الكامن وراء كثرة غزليات المتنبى فى صباه، وقد نفر الفتى -يومئذ- ممَّا تفتحت عليه عيناه من صور الفساد السياسى، وقد ضربت من حوله سياجا أحاط به من كل جانب، ثم كان انحدار أخلاقيات الناس من حوله من جانب آخر، فيبقى -عندئذ- حقل الغزل أمامه مجالاً فسيحاً لطرح إحساس الذات بكل ماحولها دون قيود رسمية تفرض عليه أو عليها، ودون نفاق اجتماعى يمكن أن يواجهه، فهو يمارس حريته، وينطلق إلى حيث يشاء فى غزلياته، سواء تم ذلك تحت سيطرة التأثر بالمدارس الغزلية المختلفة، أم ارتقى إلى إمكانية عرض بعض من تجارب مصطنعة يتبارى فيها مع فحول التخصص الغزلى الكبار، ليرى نفسه وقد ارتقى بينهم، أو -على الأقل- صاغ من شعره مثل ماصاغوه وملأوا به دواوينهم.

---

(١) الشعر والشعراء ٧٥-٧٦ حيث يفسر ابن قتيبة مواقف مقصد القصيدة - فى مجمله - باسترضاء الممدوح واستمالته من خلال كل جزئيات القصيدة، وبالتالى لم يترك ابن قتيبة للمبدع شيئا فأسقط حق المبدع من حسابه.

من هذا المنظور -تحديداً- يمكن أن نفسر ما تكرَّر فى ديوانه حتى أصبح ظاهرة يلقانا فيها كثيراً التعبير بـ: قال فى صباه، أو قال فى الصبا، أو قال فى صباه يمدح حيث يقدم لمدحه بالغزل ... إلخ.

وفى سياق هذا المحور من حياته ظلَّ يتقمص شخصية الشاعر البدوى القديم الذى شغله من حبه وغزله جانب المعنى، وأرهقته مشكلات المُحبين التى سارع إليها أبو الطيب، فالتقط منها مشهد الحادى، والوقوف، والعاذل، والعاشق الذى يبدأ من قوله[1]:

أهلاً بدار سَباك أغيَدها أبعدُ مابانَ عنك خُرَّدَها

ظلت بها تنطوى على كبدٍ نضيجةٍ فوقَ خِلبها يَدُها

لتكون بداية الاندفاع إلى تجربة العذرى المتيَّم، سواء رصدناها ضمن عالم التقليد -فحسب- فى هذه المرحلة من حياته، أو استطعنا إدراجها- دون تجن على الشاعر -فى إطار تجارب الصبا المعيشة، وهو مالا يحسن استبعاده بحق فى تلك الفترة بخاصة، ولنا أن نتأمل وقفته البدوية المبكرة[2].

ياحادِيَى عيرها وأحسَبُنى أوجَدُ مَيتًا قُبَيل أفقِدُها

قفـــا قليـــلاً علىَّ فـــلا أقـــلَّ من نظـــرة أزوَّدُها

ياعاذل العاشقين دَع فِئــة أضلها الله كيف ترشِدُها

إذ يبدو واضحاً أنه جعل نفسه واحداً من ضحايا تجارب الغزلين، مما يشف عنه -بعمق- توظيف الضمير المفرد فى أحسبُنى، أوجد، علىَّ، أزودها.. وإن كان قد مال فى البيت الأخير (ياعاذل العاشقين) إلى التعميم والإطلاق، ربما من قبيل التعمية، وكأن الخطاب الغزلى بدأ يتحول لديه إلى خطاب عام؛ يقصد به إلى القوم جميعا، دون أن يوقفه على نفسه، أو أن يومئ من ورائه إلى خصوصية تجاربه.

---

(١) الديوان ٢/١٧ والقصيدة قالها فى صباه يمدح محمد بن عبيد الله المشطب، وقد جعل اليد نضيجة وأضافها إلى الكبد لأنها دام وضعها على الكبد فأنضجتها بما فيها من الحرارة، فلهذا جاز إضافتها إلى الكبد، والعرب تسمى الشىء باسم غيره إذا طالت صحبته إياه.

(٢) المصدر نفسه ٢/١٨-١٩.

وفى المرحلة ذاتها لم يتردد الشاعر/ الفتى فى التصريح باسمه فى زحام تحديده لمقاييس الغزل التى جنح إلى عرضها، كأنما أناب نفسه عن شعرائه فى هذه المعالجة التى صوَّر منها ما أراده فى قوله (مع اعترافنا بندرة الشاهد الذى لم يتحول لديه إلى ظاهرة)[1].

كم قتيل كما قتلتُ شـهيدِ   ببياض الطُّلى ووَرد الخـــدودِ
وعُيون المهَا ولا كعُيـــونٍ   فتكت بالمتيـــــــم المعمُودِ
راميات بأسهمٍ ريشُها الهُـد   بُ تشقُّ القلـــوبَ قبلَ الجُلوُد
جمعَت بين جسم «أحمد» والسَّقـ   ـم وبينَ الجفـــون والتَّســهيد

وهى اللغة ذاتها التى استساغ تكرارها فيما ورد من شعر تلك الفترة المبكرة من حياته، حيث مال فيها إلى توزيع الحوار بين رؤى عامة تعكس فلسفة الغزل، وأخرى خاصة تحكى جوانب من تجاربه،وكأنما راح يُنظر للموقف، ويسند التنظير ويؤكده بما استشفه من ذاتية بعض مواقفه، فجمع بذلك بين رؤيته للآخر وبين رؤيته لنفسه، مما يُرشح وجود مصدرين للصورة، وفى الوقت نفسه يدعو الى التوقف عند تعدد وظائفها:

أيا خدد الله ورد الخـــدودِ   وقدَّ قدودَ الحِسَان القـدُود
فهنَّ أســــــلنَ دماً مُقلتـى   وعذبن قلبى بطول الصدود
وكم للهوى من فتى مُدنـفٍ   وكم للنَّوى من قتيل شــهيد
فواحسرتا ما أمرَّ الفـــرَاق   وأعلق نيرانهُ بالكـــــبود
وأغرىَ الصبابَة بالعاشقين   وأقتلها للمُحِـــب العَميدِ[2]

وهنا تتبلور لديه الحوارات الغزلية دون أن يمنحنا فرصة الإمساك بخيوط تجربة محددة، خاصة حين تصدر عن شاعر متيم وغاضب معا، فهو يمزج الحكمة العامة بالأحاديث الخاصة وحتى فى هذا الحديث الخاص لم

(١) الديوان ٢/ ٣٨ .
(٢) الديوان ٢/ ٦٣ والقصيدة قالها وقد وشى به قوم إلى السلطان فحبسه فكتب إليه من الحبس (مما يحدِّد السياق النفسى للقصيدة فى ظل هذا الموقف).

يسمح له الشاعر أن يتمحور فى صورة شخصية معينة، ولم يتبلور تحديداً فى تجسيد هموم الذات المصورة، فباستثناء توقفه عند لفظتى « مقلتى» و« قلب» يجذبنا المتنبى عبر سياق عام حول : الخدود، والقدود، والفتى ، والقتيل، والشهيد، والفراق، والكيد، والصبابة، العاشقين، والمحب العميد، دون أن يضع أيدينا - تحديدا- على موقعه بين كل هذا الضجيج، فهو أقرب- بهذا المعيار- من حس المقلد الذى يجد متعة فى إحتواء تجارب أسلافه فيعيد صياغتها، ويجدد فى منهج تصويرها، معتمداً على الإيهام الذاتى حينا، وعلى التصوير المطلق العام حينا آخر، وعلى ذاتية التجربه حينا ثالثا، وإلا فكيف نفسر موقفه حين يتأنى فى رصد فلسفة الغزل النسائى حيث يبدو- آنذاك- خبيراً بنفسية المرأة، واعياً بما وراء عالمها من مدركات راح يجلبها فى بعض صيغه الغزلية وقوفاً عند الجانب المعنوى الأخلاقى الذى سرعان ما ينطلق بنا من خلال معالجته إلى عالم عمر بن ربيعة- شاعر الغزل الأموى المعروف- حين يقول المتنبى على نهجه[1]:

إذا غدرَت حسـناءُ وفت بعَهْدها	فمن عهدها ألا يـدوم لها عَهْدُ
وإن عشقت كانت أشـد صبابة	وإن فركت فاذهب فما فركها قصد
وإن حَقدت لم يبق فى قلبها رضى	وإن رضيت لم يبق فى قلبها حقدُ
كذلك أخلاقُ النسـاء وربما	يَضل بها الهادى ويخفى بها الرُّشدُ

وكأنما شاء أن يتوقف عند شرائح نسائية يجمعها خيط نفسى واحد، بدا واضحا وواعداً باستكشاف ما يدور فى أعماق المرأة الممزقة دائما بين: وصل وهجر، وصبابة وبغض ، وحقد ورضى ، مما ينم عن قرب الشاعر من هذا العالم الخاص وإدراك خفاياه وأبعاده، وهو ما يجعله شديد القرب من المسلك « العمرى» الذى استوحته مدرسة الغزل الحضارى تأسيا بعمر، فكان المتنبى امتداداً لها فى هذا الضرب من ضروب الحوار. ولولا أن فى الإكثار من الشواهد ما يجعلها تكرارا غير مجد، مما قد يبعث على الإطلالة والملل وتضخم البحث- بلا مبرر- لرأينا من شعر الصبا ما يغطى مساحة كبيرة

(١) الديوان ١٠٥/٢ وهى قصيدة مدح قالها يمدح الحسين بن على الهمذانى .

تتشابه قسماتها، وتتلاقى فى ملامحها بشكل متقارب، وحسبنا أن نشير إلى بعض مواضعها فى الديوان. مما يسهل استقراءها لتلمس ما نذهب إليه من تجليات القواسم المشتركة بينها[1].

ترى ما التفسير الذى يمكن الاستقرار عنده، أو الوقوف عليه فى التعليل لكثرة غزل الصبا عند المتنبى على هذا النحو؟

ربما كان الموقف وليد الانقسام على الذات بين تيارات تقليدية متضادة فى جوهرها ، بدليل ما تعكسه مواقفه -أحيانا- حين يبدو شاعراً عذريا مُتيَّمًا أسقمه الهوى وأضناه الألم، وعانى جسمه النحول. وملَّ الوشاة وضاق بالرقباء، وعاش ممزقا إزاء تجربة الفراق ومشاهد الوداع. وأحياناً أخرى يتقمص شخصية شعراء الغزل الحضارى، فيميل إلى قدر غير قليل من غزله الحسى يبدو فيه موزّعا مرة أخرى بين الخضوع لعالم المرأة حينا، وبين لغة المكابرة والاستعلاء على المنهج العمرى فى أكثر الأحيان.

وربما كان الأمر لديه وليد انقسام آخر على الذات بين مُجمل هذه التيارات وبين واقع معيش صدر عن جانب منه، فليس من حقنا أن نستبعد أن تكون للمتنبى تجاربه الغزلية، حتى وإن كانت نادرة، فكأنه كان يميل إلى تصرير واقعه من خلالها، وإن ظل هذا -بدوره- مؤكدا أن الشاعر قد ظل مشغولا بمنطق الفحولة الشعرية التى آثرها بالاستهلالات الذاتية سواء أكانت تجربة معيشه أم متمثلة، فظل فى كلٍ حائراً، وكذلك يظل قارئه ودارسه موزّعا بين هذه المستويات وتلك المقومات، وهو فى كل -بالتأكيد- إنما يكشف عن بعد ذاتى -بشكل أو بآخر- يُمعن فى إطاره فى البحث عن تميزه مما أخذ عنه ليتهيأ لرسم منحنى آخر فى غزل الشباب الذى استراح له فى ميادين القتال والفروسية، أو فى أحلام اليقظة التى اندفع وراءها فى أمر الولاية والإمارة مما قد يعمقه تحليل المنطلق الثانى.

المنطلق الثانى: من غزل ما بعد الصبا :

هل المقصد هنا إلى قياس الحد الفاصل بين غزليات المتنبى تبعا لتاريخ

---

(١) الديوان والمواضع كثيرة أشهرها ما ورد فى الصفحات: ١٤٢/٤ ، ١٥٠، ٢٥/٢، ٤/٢، ١٧/٢، ٣٨، ٦٢، ٢٨٢/٢، ٢٢٥/٢، ٢٩١/٢، ٢٩٨/٢، ٣٠٩، ٢٥٦/٢ ، ٢٤٤/٢، ٣٥، ٤٩، ٧٣، ٢٣٧/٤، ٢٥١/٤، ٢٢٨/٢، ١٨٢/٢، ٢١٨ .

حياة الشاعر، أم أنها الظاهرة التى تفرض نفسها صراحة فى سياق ذلك التباين الواضح من خلال تحول علاقته بالمرأة موضوعا لغزله بين المرحلتين، وانعكاسا لتغير اتجاه فلسفته حين جاوز -ولو نسبيا- بكائية الشاعر النسائية، والاستعلاء على موضوعها (المرأة) وصولا من وراء ذلك إلى هدف أكبر ومعنى أعمق؟

لعل البحث عن طبيعة هذا التحول يكشف لنا شيئا جديداً فى عالم المتنبى الغزلى من جانب، كما قد يرصد لنا بعضًا من المقومات والقسمات الفنية المميزة لتلك المرحلة من جانب ثان، ولا ندرى كيف تكون البداية، فالشواهد ومستويات الحوار قد تتعدد، ولكن الأوقع أن نبدأ من استعداد الرجل للتضحية بالتجربة والمرأة فى سبيل تحقيق طموحه الأعلى، ولا مانع لديه -آنذاك- من إيثار القطيعة التى سرعان ما تذكر باندفاع الصعلوك الجاهلى فى الاتجاه نفسه الذى صوّره تأبط شرا[1].

إنّى إذا خُـــلّة ضَنّت بنائلها　　وأمسكتَ بضعيفِ الوَصل أحذاقِ

نجَوْتَ منها نجَائى من بَجيلة إذ　　ألقيتَ ليلة خَبتِ الرَّهطِ أرواقى

على أن الرمز عند أبى الطيب قد بدا قريباً من هذا الحد بل تجاوزه كثيراً إلى درجة التنظير للموقف، والتبرير للدوافع، والتأمل لطوابع الطموح، وتتبع مناطقه البعيدة إلى حيث يقول[2]:

وللخود منى ساعة ثم بَيننا　　فلاة إلى غير اللقاء تجابُ

ليبنى عليها حكمة غزلية تؤكد مصداقية مساره الذى لا يطمئن إلى سواه:

وما العِشقُ إلا غِرة وطمَاعة　　يُعرض قلب نفسَهُ فيُصابُ

وليصرح بالبديل على الفور، وكأنه ما قصد من تصويره إلا إليه:

وغيرُ فــؤادى للغَوانى رميَّة　　وغير بَنَانى للزّجَاج ركَابُ

(١) المفضليات، المفضلية رقم (١).

(٢) الديوان ٢١٥/١ وما بعدها والقصيدة فى مدح كافور ويقال إنها آخر ما أنشده ولم يلقه بعدها، أنظر المحقق. والزجاج يشير به إلى كأس الخمر. واللعاب: الملاعبة والهاء فى ما فى الوجه منه: للجسم. والفودان: جانبا الرأس. العاب: العيب.

تركنا لأطراف القنا كل شهوة فلـــيس لنا إلا بهن لِعَابُ

ولا أدل على ذلك من مدخله الشخصى إلى الموقف -أصلا- منذ افتخر بنفسه قائلا:

وإنى لنجمٌ تهتدى بى صُحبتى إذا حال من دُون النجوم سَحابُ

ومثله كانت إعادة توظيف الشيب (وهو جزء لا تكاد تنفصم عُراه عن محاور الغزل) فى الاتجاه نفسه:

وفى الجسم نفسٌ لا تشيبُ بِشَيبِه ولوأن ما فى الوجـــه منه حِرَابُ

وعندئذ يمكن الانصراف إلى حيث تصوير العفة عن النساء فى أحاديث الشيب صارفاً النظر عن تقاليد الغزليين فى مثل هذا الصدد:

ليالىَ عند البيض فودَاى فِتنَة وفخرٌ وذاك الفخرُ عِندِى عَابُ

وهنايقع التداخل النفسى بين الأمور، ويزداد التشابك، ويشتد التعقيد، فأمام الشاعر بقايا من أحلام الصبا وصوره التى يصعب عليه الانسلاخ التام منها، أو الانقطاع المطلق عنها، أو حتى التنكر لها ولو من قبيل التجاهل أو النسيان. ولديه أيضا أحلام الإمارة التى استهوته، فلم يتورع عن تكرار التصريحات، وإصدار البيانات بمنطقه الواضح فى مثل قوله (وإن مال فيه إلى توجيه الأمر فى صورة أحكام عامة على كل الناس من حوله، ولكنه كان يعكس رؤيته لواقعه -بالدرجة الأولى- وإن حار -بحق- بين إخفائها وإظهارها)[1].

ضُرُوبُ الناس عُشّاقٌ ضُـروبَا فأعذرهم أشـــقهم حبيبا

وما سكنِى سوَى قتل الأعادى فهل من زورة تشفى القلوبا؟

على أن انتظار شفاء القلوب هنا يظل مرتبطا بفروسية الشاعر، وقد آثر أن ينتقى من معجمها قتل الأعادى فى مثل هذا الحوار، كما أضاف إليه جوانب أخرى سرعان ما راح يقفز إليها فى محور الفروسية، حين راح يعلن

(١) الديوان ١/٢٦٤.

ويؤكد رفضه للعار، واستعداده لركوب جواده الذى يظل من ورائه رامزاً إلى التهيؤ الدائم لتجاوز عالم المرأة بلا أسف ولا تردُّد [1].

فيا ليتَ ما بَينى وبينَ أحبَّتى　　من البُعد ما بينى وبين المصَائب
تخوفنى دون الذى أمَرت به　　ولم تدر أن العارَ شرُّ العواقب
ولابُدَّ من يوم أغرَّ مُحَجَّلٍ　　يطول استماعى بعدهُ للنوائبِ

وإذا كان القياس النفسى للمواقف أصلا من أصول تجارب الشعراء، ومؤشرا من مؤشرات صدقهم مع ذواتهم. فإن درجة عنف التصوير تزداد -بالتأكيد- كلما ضاق الأمر بالشاعر. فما بالنا به إذا انتهى إلى فشل مؤكد فى مسار طموحاته التى توقفت -أو آن لها ذلك التوقف- بعد أن دفعته دفعا إلى الرحيل شرقا وغربا بعد إفراطه فى غزلياته وخمره، ومن مثل ذلك النحو الذى سجلته صيحته أثناء الرحيل/ الفرار من مصر، وفى زحام هجائه لكافور[2].

لم يترُك الدهرُ من قلبى ولا كبدى　　شيئًا تتيمُه عَين ولا جِيدُ
أصخرة أنا مالى لا تحركنى　　هذى المُدام ولا هذى الأغاريدُ ؟

وهنا تلتقى المرأة مع حدة الطموح، ويدور الصراع حتى فى أعتى صوره، فيسارع إلى تجاوز عالمها ليخطو خطوة أخرى فى صراعه مع الزمن ذاته، وهنا -أيضا- تتجلى إحدى صور المكابرة التى لا زالت تمثل مفتاحاً لشخصية الرجل، خاصة فى تلك المرحلة التى نظم فيها قوله فى مدح ابن العميد[3].

بادٍ هواكَ صَبرت أم لِم تصبرا　　وبُكاك إن لم يَجر دمعُك أو جَرىَ
كم غرَّ صبرُك وابتسامك صاحبًا　　لما رآك وفى الحشى ما لا يُرَى
أعطى الزمانُ فما قبلتُ عطاءَه　　وأراد لى فأردتُ أن أتخيرا
أنا من جَميع النَّاس أطيَبُ منزلا　　وأسرّ راحلة وأطيَبُ متجَرا

فإلى ماذا انتهى المتنبى فى صراعه حتى مع الزمان، وقد رفض إلا اختيار ما يراه ويريده بصرف النظر عن النتائج المحكوم عليها بالفشل مقدما؟

---

(١) الديوان ٢٧٧/١. قال الواحدى : الذى أمرت به هو ملازمة البيت وترك السفر. و الذي خوفته به هو الهلاك. والضمير فى تخوفنى للحبيبة أو العاذلة وقد استعار لليوم صفات الأغر المحجل قاصداً إلى تصوير فروسيته وهواه الحقيقى المعلق بها.

(٢) المصدر نفسه ١٤١/٢ والأغاريد : هنا الأغانى، وقال الأصمعى: التغريد : الصوت.

(٣) المصدر نفسه ٢٦٤/٢، وهناك فواصل متباعدة بين الأبيات المنتقاة من النص شواهد على الموقف.

وماذا هو قائل عن نفسه إلا فى أطيب منزل تبوّأه بين الناس جميعا، وماذا ننتظر من الشاعر الغاضب والثائر الرافض والمتغطرس الساعى إلى السلطة وَلها؟ ، ماذا ننتظر منه تجاه عالم المرأة إلا أن يتكرر لديه مثل هذا الإعلان كلما وجد فيه شفاءً لنفسه، أو مدخلا طبيعيا من مداخل الصدق الذاتى فى إمكانية التعبير عن رؤيته وكشف صدق موقفه، إذ ربما بدا الأمر مرهوناً بالغزل[١].

وقد طرَقت فتاة الحى مرتديا   بصاحب غَيرَ عَزهَاةٍ ولا غَزِل

وكأنما نفى الغزل صراحة، بل ربما جنح إلى تحقير المرأة باعتباره -أى التحقير- محوراً أساسيا من محاور رؤاه الغزلية الموظفة فى إطار مشكلة استعلاء الذات فى تلك المرحلة بوجه خاص؛[٢].

أتيتَ بمنطق العَرَبِ الأصيل   وكان بقدر ما عانيتَ قبلى

وقوله: فعارَضَة كلامٌ كان منه   بمنزلةِ النساء من البُعُول

حيث يجعل من كلامه فصل القول فى كل ما يأتى عليه، ويمتد به الموقف ليجعله معيار امتداد أصالة الحكمة العربية التى لا تنتقص، وفيها انتهاء واضح الى تحقير منزلة المرأة إذا ما قيست بمنزلة الرجل، أراد أن يهيئ بذلك مدخلاً إلى إعادة توظيف الغزل فى مسار الفروسية[٣]:

وما كل من يهوى يهف إذا خلا   عفافى ويرضى الحب والخيل تلتقى

فما زالت الخيل تزاحم كل ما عداها عنده، ومازالت الفروسية تداعب خياله بديلا من المرأة، مما يتبدى منه جانبا كشفته عفة نفسه، ولكنها العفة التى تدفعه دفعاً إلى انطلاقة لا يريدها إلا عبر عالم الفروسية ثانية وثالثة دون كل ماسواها، فيصرح آنذاك برفضه للغزل:

كدَعواكِ كل يدَّعى صحة العقل   ومَن ذا الذى يَدرى بما فيهِ من جَهل
تقولِينَ ما فى الناس مثلك عاشِقٌ   جِدى مثلَ مَن أحببته تجِدى مِثلى
فحبَّ كَنى بالبيض عن مُرهَفاته   وبالحُسن فى أجسامهن عن الصَّقل
وبالسُمر عَن سُمر القنَا غير أننى   جناها أحبَّائى وأطرافها رُسلِى
عدمتُ فؤاداً لم تبِت فيه فضلة   لغَير الثَّنايا الغر والحَدَق النَّجل

(١) الديوان ٢٠٢/٢ . رجل عزهاة : عازف عن اللهو والنساء.

(٢) المصدر نفسه ٢١٥/٢. وهو يسخر من المعارض حيث يجعل منزلته من كلامه منزلة المرأة من الرجل.

(٣) المصدر نفسه ٥٠/٢ والحب بالكسر: المحبوب.

تريدين لقيانَ المعالى رخيصَة ولابُدَّ دون الشهد من إبَر النحَل

إن البدائل هنا كثيرة، وإن توحد محورها، وتبلور موقف الشاعر منها، إنها البيض المرهفات، ومثلها الصَقل، والسُمر هى الرُسل، والمعالى هى الغاية، والتضحية آنذاك باتت مطلبا واجبًا يتعلق بكل متعلقات المرأة، إذ لاشغل للقلب بالثنايا الغرّ ولا الحدق النجل، ولا الأطياف ولا الرسل، فهناك عالم جديد يستدعى الشاعر لكى يتوحد معه، ويصدر من خلاله، بعيداً عن عالم الغزل الذى يأنف أن يحصر فيه نفسه، أو أن يهينها فى ملاحقة النساء، أو خوض حقول تجارب الغزل والنسيب[1].

وهنا يلح علينا سؤال لابد من التوقف عند فرضية إلحاحه بدلا من أن يطرحه علينا القارئ، أو أن يظل حبيساً فى نفسه أو محيراً لفكره: هل معنى هذا أن المرأة قد اختفت فعلا من عالم المتنبى فى هذه المرحلة؟ أم أنها تحولت من البؤرة الشعورية لديه إلى الهامش، وما مقاييس ذلك التحول وماهى ملابساته وأبعاده؟

لا شك أن الإجابة بالإثبات أو النفى القاطع هنا قد تبدو مبادرة متعجلة تحول دون الإحاطة بجوانب الموضوع، إذ الصحيح أنها لم تختف ولم تتوار إلا بقدر ما تكشفه تلك المنعطفات الجديدة التى جنح إليها الشاعر بما يسمح لنا بتحديدها فى عدة زوايا:

- فعلى المستوى المعنوى مال الشاعر إلى إعلان انصرافه عنها، ورحّب بالانسياح داخل البدائل المطروحة أمامه فى عالم فروسيته وصحراواته الشاسعة، وأحلام يقظته التى طال مداها، وعاش أسيراً لها.
- وعلى المستوى الحسى لم يشأ الانقطاع عن تصوير مقاييس الجمال كما نمت عن ذوقه وكشفتها رؤيته، بصرف النظر عن مصداقية تجاربه المرتهنة بها، فما زالت للشاعر خصوصية رؤاه ومواقفه، وإن فارق بها أرض الواقع، وصدَر -فيما صدَر- عن ذاتيته من أى زاوية أخرى.

---

(١) انظر الديوان ٤ / ٢.

• وعلى المستوى الانفعالى والفكرى تحولت المرأة -أو كادت- من موضوع للغزل إلى إحدى الوسائل التى ترضى فى الشاعر العربى حس عروبته ونزعة قوميته التى انطلق منها، فرأى كل العالم من خلال رؤية صحيحة وإلا فسد حال الدنيا إن اختفى هذا القياس[1].

عندئذ توقف طويلا عند المرأة العربية التى رأى فى بداوتها وعروبتها ومقاييس جمالها ما يريحه نفسيا، وما يشبع لديه جانبا من حسه القومى المتوقد الذى دأب على البحث عنه تارة فى شخص ممدوحه، وأخرى فى ذاته، وغيرها فى محاور غزله، وإلا فمن وراء ذلك كله تظل المرأة/ التراث بمثابة المصدر الذى لا تنقطع عنه صورتها بحال. ليظل الموروث الغزلى هو الكامن الأول والعامل الفاعل وراء عبقرية إبداع الشاعر فى مجال التبارى مع أسلافه إن شغلنا لديه بهذا المنظور وتحرى خيوطه ومقوماته من خلال المنطلق الثالث.

المنطلق الثالث: إعادة توظيف المنظور الغزلى:

وكأن المتنبى لم يشأ أن يظل دائراً فى إطار النسق الموروث للغزل بين شطريه العفيف والصريح، بقدر ما حاول تجاوز المستويين كل على حدة، كما تجاوز المزج بينهما إلى محاولة الانفتاح الغزلى عبر نوافذ جديدة مال فى كثير منها إلى إعادة صياغة الفكر الغزلى من خلال إعادة النظر فى الصورة الغزلية ذاتها بما يخدم فكرته، أو يكشف جانبا مما يترنم به ذوداً عن قضيته، أو طرحا لفلسفة يتبناها على نحو ما صنعه من دوران متكرر وظاهر حول عروبة المرأة موضوع الغزل، فهى العروبة التى توصّل لديه -كما قلنا منذ قليل- مدخله القومى الذى رأى فيه حقيقة ذاته وجوهر وجدانه، ووجد جانباً بارزًا من جوانب طموحه، وحقّق فى إطاره بعضا من ارتياحه النفسى واسترخائه العصبى، ومن هنا كان حواره المتكرر حول ربط الجمال

---

(١) على النحو الذى صوّره فى الرد على الشعوبية والانتصاف للعرب منهم. وقد نعى وقتذاك واقع الأمصار الإسلامية فى قوله المشهور: (الديوان ١٧٩/٤).

وإنما الناسُ بالملــــوك وما	تفلح عُربٌ ملوكها عَجَمُ
لا أدبٌ عندهم ولا حَسَــبٌ	ولا عهــودٌ لهم ولا ذِمَمُ
بكلّ أرض وَطِئتهـــــا أمَمٌ	ترعـى بعَبد كأنها غنمُ
يستخشن الخزّ حينَ يلمسُه	وكان يُبرى بظفره القلمُ

بالفتاه العربية: بنت البادية ونبت الصحراء على غرار قوله[1]:

الحُسنُ يرحلُ كلمَّا رَحلوا ... معهُم وينزلُ حيثما نزلُوا

فى مُقلتى رَشـأٍ تديرُهما ... بدوَيةٍ فتنت بهـا الحِللُ

ومشهورة صورته الجامعة بين بداوته وعروبته وفروسيته وبين عروبة فتاته التى توحد معها من هذا المنطلق، وكأنها بدت المرأة التى يرى فيها ذاته العربية بكل نقائها، وكأنه لم يهدأ حتى يصطنع المقارنة بينها وبين فتاة الحضارة حتى يقطع الطريق على تصوير مقاييس الجمال من خلال أرضه الصافية التى لم تعرف الزيف ولا التصنّع[2]:

مَن الجـآذرُ فى زى الأعاريب ... حُمرَ الحُلى والمطايا والجَلابيب

سوائرُ ربما سارَت هوادِجُـها ... مَنيعةً بين مطعُـونٍ ومضرُوبِ

وربَّما وخدَت أيدى المطـىّ بها ... على نجيعٍ من الفرسانِ مَصبُوبِ

أزورهُم وسوادُ الليل يشـفعُ لِى ... وأنثنى وبيـاضُ الصبُح يُغرى بى

ما أوجُه الحَضَر المستحسناتُ به ... كأوجهِ البَدويـاتِ الرَّعَابيبِ

حُسنُ الحَضارة مجلوبٌ بتطريةٍ ... وفى البَداوة حُسنٌ غيرُ مَجلوبِ

أينَ المعيزُ من الآرام ناظـرةً ... وغير ناظرة فى الحُسنِ والطيبِ

أفدى ظِباء فلاةٍ ما عَرفنَ بهـا ... مضغَ الكلام ولا صَبغ الحَواجيبِ

فبنى الصورة على أساس صريح من معجم البادية الذى أحسن منه الانتقاء والصياغة بدءاً من الرحيل والنزول، وبين الظبى والبداوة، وبين الحلل وعراقة نسب الفتاة المؤصلة إلى جذور البادية، مضافا إلى كل هذا ما احتواه المعجم التصويرى من مفردات النقاء البدوى الذى لم تخالطه

---

(١) الديوان ٤/١٥ .

(٢) الديوان ١/٢٨٨ حُمرَ الحلى: متحليَّات بالذهب الأحمر وممتطيات النياق الحمر، ومشتملات فى الثياب الحمراء، يعنى أنهن من نساء الملوك لأن الحمرة لون ملابس الأشراف عندهم. والنياق الحُمر أكرم النياق لدى العرب.

والوخد: ضرب من سير الإبل وهو سعة الخطو فى المشى.

والنجيع: الدم. الرعَابيب: ج رعبوبة وهى المرأة الممتلئة.

الحضارة من واقع: الجآذر/ الأعاريب/ المطايا/ الجلابيب/ الهوادج/ البدويات/ الرعابيب/ الظباء/ الفلاة، ليضع فى موازاتها على طرف مناقض: أوجه الحضر/ حسن الحضارة المتصنع/ المعيز/ مضغ الكلام/ وصبغ الحواجب. ومن الواضح أن كفه البداوة ظلت راجحة لديه بكل المقاييس. فما بالنا به وقد توحد معها منذ ترنم بأصدائها على وجدانه حتى فى أحلك لحظات مرضه التى ضاق بها، فوجد خلاصه فى ذلك التوحُّد إن تحقق له منه شىء[1]:

ذرانى والفلاة بـــلا دليــلٍ … ووجهى والهجير بلا لثام
فإنى أســتريح بــذى وهذا … وأتعب بالإناخــة والمقام
عيونُ رواحلى إن حرت عينى … وكلُّ بغام رازحـــة بُغامى

وعلى أساس من هذا الطرح كانت غنائياته المتوالية التى أدار معظمها حول الظفينة ورحلة قومها، على اعتبار أن المشهد -فى مجمله- بدوى صرف، وكأنما صدر فيه الشاعر عن ذاته التى قبع بداخلها بدوى قحُّ عنيد يعيد إلى حياة القرن الرابع جانبا من عالم زهير القديم فى حكمته وحركة ظعائنه التى اشتهر بها.

ومن قبلها كان ماصوره فى عهد الصبا من المنظور نفسه الذى ظل لديه ثابتا يضيف إليه بعضا من معطيات وقار المرحلة فحسب، وفى كل نراه يميل إلى استخدام ضمير الجمع، وكأنما دل به على عموم الصياغة، حيث راح يعكس رحابة المشهد الغزلى بما يتسق مع انطلاقه من حسه القومى العام فى مثل ما طرحه تصويره:

حشاشة نفسٍ ودَّعت يومَ ودَّعوا … فلم أدرِ أىَّ الظــاعنين أشــيعُ
أشاروا بتسليم فجُــدنا بأنفسٍ … تسيــلُ من الآماق والسِّــم أدمعُ
حشاى على جمرٍ ذكىٍ من الهوى … وعيناى فى روض من الحسن ترتعُ
ولو حُمّلت صمُّ الجبال الذى بنا … غداة افترقنا أوشــكت تتصدَّعُ

وكأنى به لم ينس تأكيد المشهد من خلال جزئية «الطيف» الذى طرح منه جانبا أيضا يؤكد به المسار الغزلى الموروث ويستكمل من خلاله صورته:

بما بين جنبى التى خاض طيفها … إلىَّ الدَّياجى والخليُّونَ هُجَّعُ

(1) الديوان ٤/٢٣٦.

وكأنها كانت الاستعانة بمعاودة التعميم، وإطلاق الحكم، وكأنه ظل ينظر إلى المواقف الغزلية من حيث ما ارتداه من مُسوح الحكماء، خاصة حين راح يتحدث باسم أقطاب الغزل، وكأنه ينظر إليهم وهو ليس منهم[1]:

تذلل لها واخضَع على القرب والنوى   فما عاشـقٌ مَن لايـذلُّ ويخضعُ

ومع هذا فربما كان فى إطلاق الحكم على العاشقين ما يشير إلى استنكافه أن يخص بها نفسه على المستوى الشخصى، مما قد يتنافى مع إبائه وطموحه الخاص، أو قد ينتقص من هيبته التى اتخذها تكأة يستعد بها لأمر الولاية وتحقيق الحلم المرتقب. وبين الظعـينة والطلل يظل المتنبى حـائرا قلقـا منقسما على نفسه بين مواد موروثة التى تغلغلت فى بؤرة شعوره، تسندها بداوته التى استقرت فى أعماقه، وبين دوره كمجدد فى القصيدة العربية حيث حرَّرها من أغلال البديع وتعقيد الصورة، وارتقى بها إلى درجة متميزة من درجات النضج والاكتمال، وكل موقف منها إنما يدعم الآخر فهو جناح له وركيزة من ركائزه، مما يجعل من الدقة المطلوبة هنا أن نشير -مجرد إشارة- إلى كثرة من الصور التى مال بها إلى تأكيد هذا الاتجاه عبر بعض مشاهد الظعينة ١/ ٣٧٠، ١/ ١٨٢، وبعض مشاهد الطيف ٢/ ١٨١، ٤/ ٢٣٧، ٢/ ١٧٣

وهكذا ظلت الظعينة كاشفة عن إجادة خاصة وتماثل واضح مع القدماء واستيعاب واع لمهمة التصوير لها من ناحية، كما تبدو وقد أشبعت فى نفسه حس البدوى بما يتعلق به من حرص على نقاء الأصل والاعتداد بالجذور العربية الخالصة وإعلان سخطه الدائم على الأعاجم والعبيد من ناحية أخرى. ومن صوره الجامعة بين الطيف والطلل والظعينة ما ألح إليه حواره مراراً، وقد آثر استخدام ضمير الجمع على عادته فى معظم غزلياته، مع ازدواجية أخرى فى توظيف صورة الشمس موزعة تارة بين غزله وأخرى فى ثنايا مدحته من مثل قوله[2]:

دَمعٌ جَرَى فقضَى فى الرَّبع ما وَجبا   لأهله وشَـفَى أنى ولا كـرَبا
عجَبًا فأذهـبَ ما أبقى الفراقُ لنَا   من العقول وما ردَّ الذى ذهـبَا
دار المُلـمِّ لهـا طيفٌ تهدَّدنى   ليلاً فما صَدَقت عَينى ولا كذَبَا
هامَ الفؤادُ بأعـرَابيَّة سـكنَت   بيتاً من القلب لم تمدُد له طنُبَا

(١) الديوان ٢/ ٢٤٤، والحشاشة: بقية الروح فى المريض.

(٢) الديوان ١/ ٢٣٧: أنَّى : أى كيف، وأنى بمعنى كيف كثير. قال تعالى: ، قال أى يحيى هذه الله بعد موتها ، كرب: من أفعال المقاربة.

فإذا بمعجم الطلل والظعينة يسيطران عليه لينطلق منهما باكيا بين ربع وفراق، وطيف، وأعرابية، وطنب، ووجوب، وكرب، وذهاب للعقول، مما يستدعى منه التوقف عند ثبات حالته النفسية القائمة فى مفترق طرق البكاء والأسى وهيام الفؤاد، والأمل فى انتظار لحظة الشفاء بعد الشقاء، وهو أمل ظل يداعبه من خلال دهشته وانبهاره، وقد كشف عنهما مشهد الشادن ومجانسته للعرب:

مَرَّت بنا بَينَ تِربيها فقلتُ لها   من أينَ جانس هذا الشَّادنُ العَربا

ولا يكاد المشهد ينتهى عنده دون ميل واضح إلى تكثيف معجم الظعن كثافة الدمع، والركب، والإبل، والعذر، والعذل، مما يطرحه بهذا العمق المتلاحق فى واحد من مطالعه مقدما به للمدح والاعتذار معًا [1]:

أجابَ دَمعى وما الدّاعى سوى طللٍ   دَعا فلبَّاه قــبل الركب والإبلِ

ظللــتُ بَين أصَيْحَـــابى أكفكِفه   وظلَّ يَسفحُ بين العُذرِ والعَذَلِ

ويبدو طبيعيا لديه فى هذا السياق أن تطول وقفته، وأن تشهد مساحة من التوزع بين المدح وغيره، أما وقد درج الشاعر العظيم على الاعتداد بذاته حتى فى خضم قصيدة المدح ذاتها، فلا مانع لديه من إعادة التوظيف مع استمرار استخدام المدخل البدوى إلى الفخر بنفسه أيًا كانت طبيعة الإيحاءات الاستهلالية التى ينتهى إليها، لينتهى منها -بشكل أو بآخر- إلى تحقيق طموح الأنا، وإعلان انتصارها على كل ما حولها، وعندئذ تصبح بداوة الطلل وبداوة الموقف إحدى وسائله إلى اختراق موضوع الفخر الذاتى الذى يحكى منه جانبا قوله [2]:

أظبيَةَ الوَحش لولا ظبية الأنس   لمَا غَدَوتَ بجَد فى الهوى تعِــس

صــــريعَ مُقلتَا ســـــأل دِمنَتهَا   قتيلَ تكسير ذاكَ الجَفن واللَعس

خريدة لو رأتها الشمسُ ما طلعَت   ولو رآها قضيبُ البَان لم يَمِــس

ولينتهى على الفور إلى تصريح ذاتى مطلق أيضا يُردد من خلاله:

---

(١) الديوان ٢/١٩٨، القصيدة جامعة بين المدح والاعتذار.

(٢) الديوان ٢/٢٩٤، الأنس، جماعة الناس، والأنس، الحى المقيمون، وهى أيضا لغة فى الإنس. الجَدُّ هنا: الحظ.

إن ترمنى نكبات الدهر عن كثب ترم امرءًا غير رعديد ولا نكس

فهل هو الإحساس بتضخم الذات فى أى من مواقف الشاعر الغزلى حتى وإن بكى ؟ أم أنه الاغتراب عن كل ما حوله إلا أن يوظفه فى خدمة ذاته؟ أم هو الإمعان فى التقليد الذى وجد عنده رغبة يشبع من خلالها بداوته وعروبته كما رأينا؟ أم أنه البحث الدائب عن التفرد الذى طبع به نفسه تارة وطبع به ممدوحه تارة أخرى، وهو ما امتد حتى إلى المرأة مجال الغزل عنده؟ أحسبه صَدرَ عن كل هذا جملة واحدة، ولعل هذا هو سر تداخل الخيوط الإبداعية وتراكبها بهذا التعقيد فى صوره.

ثم تمتد لديه إعادة التوظيف الغزلى لينعكس منها جانب آخر فى ثنايا حواراته الموزعة بين عالم المرأة وبين ممدوحيه، أو بينها وبين الخمر، وذلك أن حب الشاعر لممدوحه ظل ضربا من ضروب الاحتراف الذى تحكمه دائرة التكسب والمغايرة مع الأنا أيًا كانت درجة صلته به، أو قربه منه، ولكن توظيف الصورة الغزلية هنا يبدو إضافة مؤكدة من قبل الشاعر، وإن كان قد سُبق إليها فيما أسماه البلاغيون بـ «لف الغزل بالمدح»، لكنه حين أسرف فى هذا التوجُّه فما نحسبه إلا وقد استساغه وتقبّله فى منطقة إعادة التوظيف وتوجيه الصورة الغزلية التى نجده بصدد معالجتها هنا على غرار قوله لممدوحه[1]:

أحبُّك يا شمسَ الزّمان وبدرَهُ وإن لامنى فيك السُّهى والفراقِدُ

حيث التقط من لوحة الغزل مشهد البدر واللوم الذى صوَّره من خلال السُّهَى والفرقد، وكأنما قارب خطى الغزلين وأجاد تتبُّعها خاصة أنه استهلَّ القصيدة نفسها بمطلع غزلى متميز استعلى فيه بوضوح ملموح على المرأة حين صورها محسودة على صلتها به، وموقعها منه[2]:

عواذِلُ ذاتِ الخَال فى حواسدُ وإن ضجيعَ الخَــود منى لماجدُ

وفى خضم هذا المعترك الغزلى، أو -بالتحديد- فى توزيعه بينه وبين المدح لم يكن الشاعر لينسى الفخر بذاته منذ اعتمد ترديد صيغة «خليلى»

(١) الديوان ١/٢٩٠.
(٢) الديوان ٢/٣٦٥.

فكانت كاشفة عن اتجاه خاص فى الاعتراف بشاعريته من خلال عبارة أسلافه[1]:

خليلىَّ إنى لا أرى غيرَ شــاعرٍ ... فلِم منهُم الدعوى ومنّى القصائدُ

ولعل أبرز ما تكون صورة القمر لديه وضوحاً فى هذه المنطقة المشتركة بين الغزل والمدح:

قمراً نرَى وسحابتين بَموضع ... من وجهه ويمينــه وشِـــماله

وحتى فى أبرز مواقف التكسب نجده يوزع هيئة الممدوح بين صورة القمر وبين يديه حين رآهما سحابتين فى كثرة العطاء وإغداق الهبات.

وإذا كانت المرأة موضوع الغزل هى ذات المرأة موضوع عراقة النسب فلا مانع لديه -فى هذا المستوى- من إعادة تصوير تلك القرينة كخيط جامع بين الموقفين لتبدو المرأة ظاهرة بارزة فى تأكيد نسب الممدوح أيضا[2]:

فمَن كالأمير ابن بنتِ الأمير ... أو مَن كآبـــــائه والجُـــدُودِ

وإذا كان العتاب يدخل مع المدح فى نسيج فنى متقارب وإن اختلفت الأبعاد النفسية بينهما نسبيا فقد مال الشاعر إلى جعل هذا التوزيع قسمة مشتركة بين الموضوعين، حيث مال إلى توظيف الغزل فى مشهد العتاب على غرار ما احتواه مطلعه المشهور فى عتاب سيف الدولة[3]:

مَالنَــا كلّنَــا جَـــوٍ يارَسُــولُ ... أنا أهـوى وقلبُـــك المتبــولُ
كلّمَـــا عـــادَ مَن بعثتَ إليهـــا ... غارَ مِنّى وخان فيــما يقـــول
أفسدَت بيننَا الأمانـــات عينـــاً ... هَا وخانت قـــلوبَهُـــن العـقولُ
تشتكى ما اشتكيتُ من ألـــم الشّـ ... وق إليها والشــوق حيثُ النحُـول

حيث بنى المشهد من خلال آثار الهوى وآلام المحبين، مع تركيز واضح على الأمانة والعهد، الخيانة والعقول، والقلوب، والشكوى، والنحول. مما يهيئه

---

(١) الديوان ٢/٦٧.
(٢) الديوان ٢/٢٦٧ كلّنا جوى، مبتدأ وخبر، والجملة حالية، والذى أصابه الجوى أصابته الحرقة فى القلب من حزن أو عشق.
(٣) الديوان ٤/٨٠.

لتصوير سخطه على كل واشٍ أفسد بينه وبين ممدوحه، وكأنها ذاتها الوشاية التى تستوقف الغزلين فى عالم الهوى والشعر الغزلى فى معظم الأحيان.

وربما ازدادت الصورة لديه حدة فى تصوير حدة الغزل إلى حد العتاب، وعندها يُعاد التوظيف بشكل لافت للنظر على غرار ما يطرحه مثل قوله[٢]:

واحَرّ قلبَــاه مّمــن قلبُه شَبِمُ ومَن بجسمى وحالى عندهُ سَقَمُ

مالى أكتم حبا مذ بَرَى جَسَدى وتدعى حبَّ سيف الدولة الأمَمُ

ومثل ذلك قوله فى سياق مشابه[١]:

وقيَّدت نفسى فى ذَرَاك مَحَبّةً ومن وجد الإحسانَ قيداً تقيَّدا

خاصة أننا رأيناه من قبل يربط علاقته بالخمر بعلاقته بعالم الغزل سواء أسارا لديه فى خطين متوازيين فى منطقة الرفض أو منطقة القبول، وكان الرفض لديه أولى بالسيطرة والغلبة باعتبار تفرده بين الشعراء وأخذه الجاد من الأمور وتجاوز سفسافها، أو التسامى على الهازل منها، وهو ما سجله تصويرا حول سيف الدولة حين حقر من أثر الخمر فى حياته حين رآها:

تعجبت المدامُ وقد حسَاها فلم يسكر وجاد فما أفاقا

ثم ليأتى هذا الرباط بشكل تلقائى فى تصوير ما حل به من ألم أثناء رحيلة عن بلاط كافور، ولا غرو فى ذلك فقد سقطت كل طموحاته، وتحطمت كل آماله الكبار على صخرة دهاء كافور، ليرى نفسه صخرة آنذاك فيجمع بين الاثنين (أى الغزل والخمر) على سبيل النفى والتعجب فى قوله:

لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى شـــيئاً تتيمه عين ولا جـــيد

أصخرة أنا مـــــالى لا تحــــركنى هذى المدام ولا هذى الأغاريد

وفى المنطقة المشتركة ذاتها بينه وبين ممدوحه راح يتكئ على المشهد الغزلى فى تصوير الحرب عاشقة للممدوح حين يقول[٣]:

(١) الديوان ١٥/٢.
(٢) الديوان ١٥/٤.
(٣) الديوان ١٦٠/١.

شجاعٌ كأن الحربَ عاشقة له إذا زارها فدته بالخيل والرجْلِ

وأظنها ليست بعيدة عن بيته المشهور شهرة الشاعر نفسه ، وقد اتخذ من أدوات الحرب حقلا للتعريف بشخصه فارسا وشاعرا معاً:

الخيـلُ والليـلُ والبَيداء تعرفنى والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

وبما أن الهجاء يظل من المدح بابا مضادا له ومتناقضا معه ، فقد جرؤ الشاعر على إعادة التوظيف من هذا المنظور أيضاً ، خاصة حين عمد إلى افتتاح إحدى هجائياته لكافور بتصوير مشية النساء بما فيها من استرخاء وتثاقل فى مقابل مشية جواده بما فيها من جد وسرعة. فيجعل المرأة- آنذاك- فداء لجواده، معلنا بذلك أنه ليس من أهل الغزل والتشبيب بقدر ما تريده من المسارعة إلى الأنصراف إلى السفر والولع بالخيل التى صارت - بلا منازع- عشقه الأول، وهنا ترتبط المواقف بحالته النفسية إبان الخروج من مصر، والمجاهرة بسخطه التام على كافور فى موازاة ما رأيناه من مدائحه لسيف الدولة:

ألا كل ما شـية الخيزلى فـدا كل ماشية الهيذبى

وكل نجـــاة بجـاوية خنوف وما بى حسن المشى

حيث يطرح المفارقة تصويرا بين سير النساء وسير الخيول ليضحى بالمرأة ومشيتها- موضع التندر والتهكم- فى سبيل فروسيته التى لا يجد عنها غنى فى أى أرض نزل بها، أو حتى نزح عنها وفارقها.

ولا تكاد تكتمل لديه صورة التوظيف الغزلى الجديد إلا من واقع وقفتة العدائية التى يميل بها- أحيانا- إلى التشكيك فى مصداقية الصحبة والهوى بشكل مطلق [1]:

وقد يتزيا بالهـــوىَ غيرُ أهله ويستصحب الإنسانَ مَنْ لا يُلائمُه

ثم الوقوف بالتشكيك بخاصة عند صدق النسيب، خاصة حين يقدم به المادح للمدح:

(١) الديوان ٤/٤٥.

إذا كان مدحٌ فالنسيب المقدمُ   أكلُّ فصيح قال شعرا متيمُ؟!

ليجد الحقيقة كامنة - من وجهة نظره - فى كيان ممدوحه وبلاطه حين يحتويه، فهو البديل الذى يعوضه نفسيا عن حالة الضياع فى عالم الغزل[1]:

لحُبُّ ابن عبد الله أولى فإنه   به يُبدأ الذكرُ الجميل ويُختَمُ

أطعتُ الغوانى قبل مَطمح ناظرى   إلى مَنظرٍ يَصغُرنَ عنه ويَعظُمُ

ثم يبقى المشهد الأخير لديه مرتبطا بصورة المرأة / الرمز (أو القناع) ذلك الذى توقف عنده غاضبا ومحقراً إياه، وعندئذ يتحول من شاعر غزل إلى شاعر يبغض المرأة بحق، ولا يكاد يتردد فى إعلان هذا البغض ولو من وراء ستار، ولعل الصورة التى رآها للحُمَّى من هذا المنظور النسائى البغيض تفى بعرض موقفه منها، منذ حدد معالم صورتها تشخيصا عبر مشهد زيارتها له ليلا[2]:

وزائرتى كأنَّ بها حَيَاءً   فليس تزورُ إلا فى الظلام

فرَشتُ لها المطارفَ والحَشَايا   بعافتها، وباتتْ فى عظامى

يضيقُ الجلد عن نفسى وَعنها   فتوسعه بأنواع السقام

ويصدقُ وعدُها والصدقُ شر   إذا ألقاكَ فى الكرب العِظام

أبنتَ الدَّهر عندى كلُّ بنت   فكيف وَصلت أنت من الزِّحام؟!

جرَحت مُجرَّحا لم يبق فيه   مكانٌ للسيوف ولا السهام

فكانت الحمى ماثلة فى شخصية المرأة / القناع هنا، فهى الزائرة التى تصر على اقتحام داره ليلا فى عمق الظلام، فلا يرى لها معادلا هنا إلا حياء المرأة الذى ينفذ منه إلى إعلان بغضه إياها، منذ أعد لها المطارف والحشايا، فتأبت عليها ورفضتها، وأصرت على أن تبيت فى عظامه، فأى قسوة نسائية هنا رمز من خلالها إلى قسوة الحمى فى تسجيل إصرارها على هذا النحو،

(١) الديوان ٤/٦٩.
(٢) الديوان ٤/٢٧٥.

كما صور ضيق جلده عن تحملها وتلاعبها به، وهى توسعه بأنواع السقام التى ارتهنت بها، وبدا فزعا كلما راح يرقبها.

ثم يمتد بالقناع إلى بيان ذلك الشر المرتقب من صدق الموعد، فالشاعر يراقب وقتها، ولكنها مراقبة غير المشتاق، بل هو المشوق المستهام (وكأنما ضرب صفحا عن كل مقاييس الشوق والترقب التى رسمها شعراء الغزل وتعارفوا عليها تقليدا مكررا بينهم).

أراقب وَقتهَا من غَير شَوْق مراقبة المشــوق المســتهام

وبين القناع والواقع يراها كربا عظيما يدهمه حين تصدق موعدها معه، فليتها بخلت، وليتها قطعت!

ولم ينس نسبها البغيض حين جعلها إحدى بنات الدهر، وقد ضاق بها وبه معاً، ولذا يعجب من أمرها حين تنفذ إليه، فكيف نفذت وقد امتلأ جسده بكل صور الجراح قبل مجيئها إليه.

المنطلق الرابع: بين المرثية النسائية والحوار الغزلى:

وماذا عن رثائه للمرأة وما علاقته بالتحول الغزلى لديه؟

يبدو كأنما تفرد فى هذه الشريحة من رثائياته تفرده فى حقول أخرى من شعره، فقد شغله من عالم المرأة ذلك الجانب الذى أحزنه كثيراً، فحاول أن يجمع بين الخيوط السالبة فى مشاهد الغزل، وبين قتامة مشاهد الرثاء النسائى. ألم يكن تركيزه فى كل على الفراق والوداع والظعينة وبعد الشقة والرحيل؟، وهو التركيز نفسه على فكرة العدم باعتبارها ضرباً من ضروب الموت المحيط به من كل جانب؟ أما وأنه أمام الموت فعلا؛ فإن الأمر يصبح جد خطير لديه، وعنده يتوقف طويلا ولعله يفلسف حزنه ويصور مزيدا من كآبته. وليس من قبيل المصادفة. إذاً. أن يرثى جدته، ثم يرثى أم سيف الدولة وأختيه، كما يرثى عمة عضد الدولة البويهى، مما يجعلنا أمام خمس من قصائده الرثائية التى خص بها المرأة موضوعا للرثاء. وهى المرأة الأميرة المنسبة إلى البيت الحاكم فى كل عدا قصيدته المشهورة فى رثاء جدته، والتى كان لها فى نفسه بالتأكيد. مايجعلها أعلى درجة من مواقع الأميرات، إذ يكفيها شرفا ونسبا أن تكون أما للمتنبى نفسه على حد تعبيره الخاص جدا فى قوله:

ولو لم تكونى بنت أكــرم والدٍ لكانَ أباكَ الضخْم كونك لى أماً

ويهمنا - تحديدا - فى هذا المسار كشف جوانب ذلك التداخل المعجمى بين المشاهد الرثائية النسائية، وبين المواقف الغزلية، فهل كان هو التوافق فى منطق الحزن هنا وهناك؟ أم أنه كان تجانس العاطفة تجاه المرأة مرثية كانت أو محبوبة مفارقة؟

يبدو أن المنطلق كان متشابها - إلى حد واضح - فلم يعبأ الشاعر بإمكانية التداخل بين الموضوعين، ولم يعجز عن اصطناع لغة مشتركة بينهما منذ رثى جدته قائلا (بين الدعاء لها والحنين إليها) [1]:

لك الله من مفجوعــة بحبيبها قتيلة شوْقٍ غيْر مُلحقها وَصما

أحِنُّ إلى الكأس التى شَرِبَت بها وأهْـوى لمثْواها الترابَ وما ضَمّا

حيث يبنى معجمه التصويرى من مشهد المفجوعة بحبيبها، وقتيلة الهوى من شدة الشوق إلى حفيدها، ثم كان حنينه هو إليها، وإلى كأس الموت الذى شربت منه، وكذلك كان هواه الذى تعلق بالتراب الذى ضمها، ليزداد هذا التداخل عمقا حين يشغله من أمرها قصة الحياة والموت على السواء، وكأنه يستدرك على الماضى منذ وصلها كتابه، وكيف كان موقعها منه حين قرأته، وكأنما أعاد إلى الذاكرة فكرة الصدور عن طيف المحبوبة، وقد طالما تغنى به وأرقه وأرهقه، فرآها حين وصلها الكتاب:

وتلثمه حتى أصـــــار مداده محاجــر عينيها وأنيابها سحما

فوا أسفا أن لا أكب مقبـــــلا لرأسك والصدر اللذى ملئا حزما

ولكن أى لثم هذا؟ وأى مـحـاجـر تلك؟ وأى أنيـاب وأى تقـبـيل للرأس والصدر إلا أن يكون تقبيل ذلك الباكى الحزين الذى ملأ الدنيا شجنا حين أفقدته الصدمة كل صوابه، فراح يصور ولهها بكتابه، لعله يجزى الأمر بمثله من بكائياته، وأحزانه وصور أساه فى مشهدى حياته بين فراق حياة وفراق موت، فقد نأى عنها حين أبعد عن الكوفة، ثم كان موتها الذى حكم عليه بفراقها إلى غير نهاية:

---

(١) الديوان ٤/٢٢٧ أجدَّ: بمعنى جدَّد.

بكيتُ عليها خيفةً فى حياتها ... وذاق كلانا ثكلَ صاحبه قِدما

ولو قتلَ الهجـــرُ المحبّين كلهم ... مضى بلدٌ باقٍ أجدّتْ له صَرْما

وظاهر أنه ربط البكاء هنا بالخوف عليها من أن تصاب بأذى (وذلك قبل موتها)، ورأى الثكل قديما لديها منذ حكم عليه بالبعد عنها، وحظر عليه مقاربه الكوفة موضع إقامتها، لينتهى الأمر لديه إلى نزاع خاص لصورة المحبين صراحة، حيث يستوقفه من عالمهم مشهد الفراق الذى يعده صورة قائمة فهى قادمة من عالم الموت موضوع التجربة التى صورها هنا من خلال كثير من زواياها وأبعادها.

فإذا ما انتقلنا معه إلى رثاء الأمهات الأخريات وجدنا له وقفة خاصة عند أم سيف الدولة، بدا فيها خلط واضح بين الألفاظ الغزلية والرثائية، وكأنه راح يستقرئ ما بين الموقفين من التباعد والتضاد من جانب. ثم يستوقفه ذلك الخلط عبر اندفاعه بما صاغه من جدة المقدمة خاصة فى بيت المطلع من جانب آخر[1]:

نعد المشرفيّة والعوالى ... وتقتلنا المنونُ بلا قتال

فإذا به يتفاعل مع موتها تفاعل الشاعر الغزل مع البين واضطرابه أمامه، وليس ثمة - بالطبع - مظنة غزل فى موقف لا يحتمل غزلا مطلقا، ولكنا نرجح تداخل مفردات الموضوعين فى ذاكرة الشاعر ووجدانه، خاصة فى منطقة الرثاء النسائى، ربما لأن الغزل - بطبيعته - موضوع نسائى محورى وقع فيه هذا التداخل، وهو ما لم نجده متوترا لدى غيره من الشعراء، وربما لأننا لم نعرف أيضا منهم من شغلته المرثية النسائية بمثل هذا العمق أو تلك الكثافة.

وأستمراراً مع رحلته الرثائية حول أم سيف الدولة، وتبيانا لمزيد من هذا الخلط والتداخل التصويرى نجده يقول بشأنها:

ومَنْ لم يعشق الدُّنيا قديمًا ... ولكنْ لا ســبيلَ إلى الوصَال

(١) الديوان ١٤٠/٢. الحنوط: طيب يخلط لغسل الميت، ويدعو لها بأن تكون رحمة الله لها بمنزلة الحنوط للميت.

حيث يشغله الحديث عن العشق والوصال، مما يظل جانبا منتزعا من واقع التجارب الغزلية التى ربما تخفف منها - نسبيا - حين حرص على تحديد معالم تجربته الرثائية، على الرغم من استخدامه للفؤاد، مما قد يشفع له فى ورود مثل هذا الخلط حيث يقول فى الوقت نفسه:

رمَانى الدهر بالأرزاء حتّى　　فؤادى فى غشاء من نبَال

فصرت إذا أصابتنى سهَامٌ　　تكسرتِ النصال على النصال

ولكنها الشفاعة التى لا تتواصل ولايكتب لها بقاء، فسرعان ما يمتد بالمشهد إلى جلال الميتة وجلال الموت معاً:

وهذا أولُ الناعين طرا　　لأول مَيتة فى ذا الجلال

وسرعان ما يعود إلى التورط المعجمى المتداخل حين يعاوده الخلط بين مفردات الموضوعين:

صَلاة الله خالقِنَا حنوط　　على الوَجْه المكفّن بالجَمَال

على المدفون قبل التُرب صَوْنا　　وقبل اللحد فى كرَم الخِلال

ولا شك أنه جمع بين البعد الحسى الشامل لعالم الغزل كله فى مشهد الجمال والوجه المكفن به، ثم الغزل المعنوى الذى اختزله فى كرم الخلال، ليزداد تورطه واندماجه فى المعجم الغزلى، حين تستمر الصورة النسائية ممتدة أمام عينيه من واقع مثولها فى مخيلته، فما زالت المرثية امرأة أيا كانت صورتها، وكأن الموقف يفرض عليه الصدور عن هيمنتها عليه حتى بعد موتها:

حصان مثل ماء المزن فيه　　كتوم السر صادقة المقال

وليست كالإناث ولا اللواتى　　تعد لها القبور من الحجال

ولو كان النساء كمن فقدنا　　لفضلت النساء على الرجال

وما التأنيث لاسم الشمس عيب　　ولا التذكير فخر للهلال

وكأنه ما قصد إلى إدارة حواره إلا من خلال الصورة النسائية التى فصل فى تناول مقوماتها فكانت:

الحصان، كتوم السر، صادقة المقال، الإناث، الجمال، النساء، التأنيث...إلخ.

على أن هذا الغزل / الرثائى - أو الرثاء/ الغزلى- لم يكن الصيغة الوحيدة التى اندفع إليها الشاعر أو انطلق منها، فسرعان ما أوقع المدح مع الهجاء فى اشتباك يصعب الانفلات منه فى القصيدة نفسها، وكأنما شاء ألا يترك الفرصة دون ثناء خاص على سيف الدولة:

رُواقُ الملك حولكِ مُسبَطرٌ ومُلك علىّ ابنك فى كمَال

أسائلُ عنكِ بعدك كلَّ مَجْدٍ ومَا عهدى بمجد عَنكِ خالى

فكان حرصه على أصالة النسب وشرف المكانه وعزة الملك وكمال الممدوح الذى اقحمه فى زحمة رثائه، وكأنما أراد تصوير الخيط الجامع بين الفقيدة وابنها على الرغم من عدم تجانس السياق بين معطيات الحياة وعالم الموتى.

واستكمالا لجوانب هذا الموقف نجد أبا الطيب يندفع- مرة أخرى- عبر مدخل غزلى لإحدى مراثيه، وهو مالم يستسغ بمنطق النقاد، ولكن الرجل لم يعبأ بهم كثيراً ولم يحترم شروطهم إلا قليلا، فكان استهلال رثائيته فى أبى الهيجاء عاكسا لجانب من هذا الخلط أيضا [1]:

تركت خدود الغانيات وفوقها دموع تذيب الحسن فى الأعيُن النُّجل

تبل الثرى سُودا من المسك وحده وقد قطرت حُمرا على الشعر الجثل

وإذا كنا قد رأيناه فى رثاء جدته يقع فى هذا المزيج الغزلى / الرثائى، فكأنما أصبح جزءا من تكوين الشاعر، مما قد يصل إلى نتائج مغايرة للنتيجة التى انتهى إليها الأستاذ شاكر حين رجَّح أن تكون للمتنبى علاقة بخولة أخت سيف الدولة [2].

---

(١) الديوان ١٧١/٢ الجثل : الكثيف.

(٢) سيرد هذا التناول بعد ذلك فى ثنايا البحث.

فالأمر لا يحتاج إلى كل هذا العناء فى تفسير الأشياء، أو رصد الظواهر، خاصة إذا تكررت ظاهرة هذا التمازج المعجمى على نحو ما تردد من قوله فى رثاء أخته الصغرى أيضاً [1]:

خطبَةُ للحِمام ليــس لها ر   دٌ وإن كانت المسَــماة ثكلا

وإذا لم تجد من الناس كفوا   ذات خِدر أرادَت الموتَ بعَلا

حيث تستوقفه الخطبة وذات الخدر، والبعل، وإن وجهت الصورة شطر الموت. ولكن من خلال ذلك التوجه الغزلى الذى يزداد بروزا فى القصيدة نفسها، وإن جنح بالحوار إلى الدنيا فيها:

وهىَ معشوقة على الغَدْرِ لا   تحفظ عهداً ولا تتمم وصلا

شـــيم الغانيات فيها فلا أد   رى لذا أنث اسمَها الناسُ أم لا

فما زال ينتزع من مشاهد الغزل صور العشق، والغدر، والوصل، والعهد، والغانيات، والتأنيث، وكأنه يحاول أن يقيم الصورة الرثائية حول بنية هذه الصورة الغزلية، وهو الأمر نفسه الذى نجده مكررا فى مرثية لعمة عضد الدولة النويهى [2].

حيث جعـــل الحديث عن العشق سمة من سـمات المرثية النسائية، وكأنها تبدو - من وجهة نظرنا - إحــدى سمات التضاد النفسى الذى عاشه الشاعر بين عاشق وكاره فى عالـــم المرأة، وبين حالـــم وفاشل فى عالـــم السياسة، وبين غاضب وراض فى عالم المدح، فهو الصراع النفسى بين موجـــب الأشياء وسالبها كما استوحـــاها وصــورها فى كثير من مواقفـــه، فلـــم يتورع أن يذكر العاشـــق فى معرض الرثـاء:

لو فكر العاشق فى منتهى   حسن الذى يسبيه لم يسبه

ليتشابه الموقف بعد ذلك مع ما عرضه فى مرثية لأخت سيف الدولة:

(١) الديوان ٣/٢٤٢.

(٢) الديوان ١/٣٢٥.

يحسبه دافنه وحده ومجده فى القبر من صحبه

ويظهر التذكير فى ذكره ويستر التأنيث فى حجبه

وحتى فى توظيف ظاهرة النسب وشرف إمارة الأميرة:

أخت أبى خير أمير دعا فقال جيش للقنا لبه

وهو التحول نفسه إلى المدح، والذى وظف فيه القصيدة بين التعازى والمديح المباشر:

يا عضد الدولة من ركنها أبوه والقلب أبو لبه

وعلى كل فقد حرص على إدخال المرأة طرفا فى تصوير أنساب الممدوح، وإن بدت ظاهرة نادرة، لكنها وردت لديه فى هذا المستوى من النظم:

جَهْدُ المقلِّ فكيف بابن كريمة توليه خيراً واللسانُ فصيحُ[1]

ولم يكن الأمر فى رثائه لخولة بمخالف لمرثياته النسائية عامة، حيث جنح إلى الأداء نفسه - أو قريبا منه- منذ شغلة منها أصالة نسبها إلى أخيها وأبيها معًا:

يا أختَ خيْرِ أخٍ يا بنتَ خير أبِ كنايةً بهمَا عن أشرَفِ النَّسَبِ

إلى تعميمه صيغ البكاء بين الأقاليم من العراق إلى حلب:

أرى العراقَ طويل الليل مُذ نعيَت فكيف ليلُ فتىَ الفِتيان فى حَلبِ[2]

فهو مدح مُقتَع لسيف الدولة نسباً وأصالة وشجاعة، يختلف- من حيث طبيعته النوعية- عمَّا نعرفه من الرثائيات والتهانى فى منتصف الطريق بين خليفة مرثى وولى عهد تؤول إليه الخلافة، وحتى فى تصويره تفردها بين قريناتها نجده يسير فى الإتجاه نفسه:

---

(١) الديوان ١/٢٧٩.

(٢) الديوان ١/٢١٥.

وهمها فى العلى والمجد ناشئة وهم أترابها فى اللهو واللعب

مما لا يبعد كثيراً عن صوره المتعددة حول تفرد سيف الدولة نفسه منذ رآه بمنطقة الضمنى فى التشبيه الذائع:

فإنْ تفُق الأنـام وأنتَ منهم فإنَّ المسـك بعضُ دَمِ الغـزَال

فلعلها الصورة نفسها التى رسمها لخولة على المستوى نفسه من التشبيه الضمنى:

وإن تكنْ تغلبُ الغَلباءُ عنْصرَها فإنَّ فى الخمْرِ معنىً ليْسَ فى العِنَبِ

ولا زال الشـاعر محتفظا بالحـد الفاصل بينه وبينها، فهـو ذات الحد القائم بين شاعر البلاط وبين الأميرة حين يحكمه الاعتراف بالجميل وذكر الصنائع، مما لا يذيب الفواصـل بينهما ببساطة:

ولا ذكـرتُ جَميـلاً من صَنائعها إلا بكـيتُ ولا وُدٌ بلا سَـبَبِ

ولا زال مشغولا بتصوير أصالتها وحكمتها وموقعها من البلاط عراقة نسب:

وإن تكنْ خُلِقتْ أنثى لقد خُلِقتْ كريمةً غير أنثى العقل والحسَبِ

وعلى عادته لم ينس التحول إلى المنطق الجمعى العام فى أمر سيف الدولة، ولا ننسى هنا أنه بصدد الرثاء الذى مال إلى توظيفه فى باب هذا المدح العام[1]:

حَللتمُ من مُلـوكِ النّاسِ كلهم محَلَّ سُمْرِ القَنا من سَائر القضُبِ

وإن تكنْ خُلِقتْ أنثى لقد خُلِقتْ كريمةً غير أنثى العقل والحسَبِ

فهى إذاً وحـدة السياق الفكرى والانفعالى الذى انطلق منه الشاعر فى رثاء الأميرات من نسـاء الأسرة الحاكمة وفتياتها، فكان هذا التوازى المسيطر على لغته، وكان ذلك التشابه الذى طبع به شعره الرثائى حين جمع فيه بين المرأة القيمة، والمرأة الرمز، والمرأة المثـل الأعلى، فكان اقتحامه دار الإمارة

(١) الديوان ١٨١.

بالرثاء النسائى دافعا كامنا وراء هذا التشابه الذى قد يصل إلى حد تكرار بعض الصيغ بمدلولاتها الثابتة التى لم يأنف من ترديدها مرارا.

ثم: منطلق أخير:

وأساسه القول فيما بقى هنا من المرأة فى عالم المتنبى الشعرى، وما قيمة هذا الباقى فى الإضافة إلى ما سبقنا إليه من دراسات -وهى كثيرة- فى هذا المجال؟

لعل الجديد الذى يستوقفنا -بوضوح- أن الشاعر قد حاول الإلمام بصورة المرأة من معظم جوانبها دون أن يعبأ كثيرا بالتضاد التصويرى، حيث بدا عفيف الرؤية فى معظم صوره، حسّيا فى بعض منها، وقد ظهرت لديه المرأة/الواقع فى الإطار الغزلى كثيرا فى مقابل المرأة/ الرمز (القناع) التى شغله من أمرها ما كشفته الحمّى التى أصابته (ويمكن هنا أن نراجع قراءتها نصًا وتحليلاً).

ثم ظهرت لديه المرأة/ الطلل باعتبارها أحد أضلاعه الكبرى (المرأة/ المكان/ الشاعر)، وإلى جوارها كانت المرأة الظاعنة التى جلبت له من صور البكاء الكثير، ثم كانت المرأة مجال النسيب، وموضع التشبيب وموضوع الغزل.

والحق أنه لم يفحش فى غزلياته، ولم يسرف على نفسه فى تصوير مغامراته فى أطرها، ربما لأنه لم يكن من أهل تلك المغامرات، ولا كان ممن حققوا ذواتهم من خلالها، وربما لأنه ظل محافظا على وقاره وحزمه اللذّين جُبل عليهما، فلم يشأ أن ينخرط فى العالم الغزلى بكل ثقله مما قد يتناقض مع المشهور عنه، أو يتنافر مع المشهود له به من الجدة والصرامة، وأخذ النفس بالجاد من الأمور فحسب.

وقد شغلته المرأة الأم، والمرأة الأميرة، وربما تقاربت بينهما الصور، كما شغلته -فى سياق مختلف- المرأة الجارية التى لم يتردد فى تصويرها ضمن عطايا ممدوحه:

وزنّا قيمة الدهْماء منه ووفّينا القيانَ به الصَّداقا

وإن ظل لافتا للنظر غياب المرأة/ الزوجة من عالم شعره، فعلى مدار قراءة الديوان لانكاد نعثر عليها بوضوح، أو حتى من وراء ستار، إلا إذا اعتبرناها مضمَّنة فى إطار الحوارات الغزلية العامة التى طرحها.

كما يظل مُعلّقاً بغزله اكتفاؤه بمقدماته -على تنوُّعها- دون جنوح إلى تخصيص قصائد، ولا حتى مقطّعات فى منطقة الغزل الخالص إلا فى ثنايا أبيات مفردة طرحها عَرَضًا على نحو من السرعة الفنية، أو كانت وليدة البديهة والارتجال، فلا تكاد تمثل ظاهرة بما يستحق التأمّل أو الدراسة، أو التوقف عندها.

وعلى مدار غزلياته المتنوعة قصد المتنبى إلى تغييب الأسماء النسائية، أو لعله تجاهلها. وبالتالى يصعب تحقيق نسبة إحداهن إليه، نحو ما نجده لدى غيره على نحو ما نعرفه عن «جنان» أبى نواس، و«عبدة» بشار، و«عتبة» أبى العتاهية و«علوة» البحترى. وهو ماقد يعفينا من عناء البحث عن رمزية الأسماء النسائية، وما قد تحمله وراءها من دلالات على غرار مانعرفه من ترديد ثلاثة وخمسين اسما عبر ديوان البحترى، مما يستدعى ضرورة التحليل والتعليل والتأمّل. أما أبو الطيب فما ذكر تصريحا سوى اسم «جُمل» الذى ورد مرة واحدة على مدار الديوان كله وبشكل عارض، والأرجح أن أتى به تناغما مع مطلب قافية القصيدة مما لايستحق التعليق طويلا أيضا.

ثم يبقى علينا إلى جوار هذه الملاحظات أن نتأمل المواقف المتضادة فى الدراسات الأدبية بين دفاع واتهام حول منطق الإثبات أو لغة النفى لمواقف المتنبى من عالم المرأة وبين معارض لموقفه منها، وقد آثرنا إرجاء هذا الحوار حتى لاتنطلق منه الدراسة فتحصر فى أطر مناقشة نظرية دون جدوى، أو تتأثر به فلا تكاد تحيد عنه، فكان الأولى أن نبدأ من النص لتنتهى إليه، ثم يظل من حقنا أن نوازن بين مجمل ماقيل حول هذا الجانب، وبين ما انتهينا إليه من خلاصة هذا الحوار، فلعلنا ننتهى فى آخر المطاف إلى رؤية واضحة تظل كاشفة عن طبيعة المساحة التى شغلتها المرأة فى

عالم الشاعر.

فعلى المستوى الجزئى المحدود مرّ بنا موقف الأستاذ شاكر حول توصيف علاقة أبى الطيب بخولة، وحبه لها، حتى جعلته حكيم الشعراء وشاعر الحكماء، وهو أمر لا يحتاج طويل مناقشة[1]. خاصة حين تنتفى العلاقة بين المقدمات والنتيجة، وخاصة إذا ارتهن الأمر بما ذكره المتنبى من ابتسامة خولة، مما يدل على معرفته عن خبرة ولقاء، فما نحسب الأمر إلا أعقدَ من هذا بكثير، ولعل ما انتهى إليه الدكتور طه حسين فى هذا الصدد يظل مقبولا حين نفى حب المتنبى لأخت سيف الدولة، وذلك فى سياق تعليقه على غزلياته بوجه عام.

أما تصوُّر التصنّع والافتعال فى غزله حين يراه الباحث كاشفا عن صنعة لاتدل على شىء من حقيقة الهوى، والمتنبى لايريد الاعتراف بذلك[2]. فيظل فيه من الظلم للشاعر ومشاعره مالا يحتاج إلى تعليق أو إطالة حوار وكأنه يحمل الرد من داخله.

وفى موازاته يأتى القول بأن المتنبى قد عرف العشق وأقرّه فى شعره، وردّد من ألفاظه ما أكّد هواه، فغزله تعبير صادق لم يكن تكلفا وتقليدا، مما يحتاج إلى مراجعة أيضا وتقييد للحكم نسبيا، إذ يبدو أنه جمع بين الاتجاهين حسب موقفه من طموحاته على تنوُّع فترات حياته، فبدا أحيانا كثيرة أقرب إلى التقليد، خاصة أن أخباره لا توافينا بما يؤكد المغامرات الغزلية التى نسبتها إليه دراسة الدكتور المحاسنى[3].

أما القول بعدائه المطلق للمرأة أو نفوره التام من عالمها، فيحتاج أيضا إلى ضبط وتحديد، خاصة إذا اجتزأت الدراسات القائلة بهذا الرأى بيتا واحدا لتبنى هذا الحكم المطلق، فقد اتخذ بلاشير شاهده من قول المتنبى:

إذا غدرتَ حسناءُ وفَّت بَعهدها   فمِن عهدها ألا يدومَ لها عَهدُ

وهو حكم غير صحيح -بالطبع- خاصة أنه اجتزأ البيت والموقف من

---

(١) المتنبى، مالئ الدنيا وشاغل الناس ص ١٥١.

(٢) حياة أبى الطيب وشعره ص ٤٩.

(٣) انظر شعر الحرب فى أدب العرب.

سياق حياة الرجل ورحلة شعره الطويلة، والأقرب إلى الدقة أن المتنبى كان يستعرض خبرته بعالم المرأة من قبيل التبارى مع عمر بن أبى ربيعة، أو التأثر به، أو المنافسة له، أو حتى محاكاته لاتجاهه.

أما التوقف عند منطق الوهم فى غزليات المتنبى، وأنها مجرد ضرب من الخيال بحكم نشأته الطامحة، ورغبته فى الملك وحبه للحرب والقتال مما أبعده عن لهو الخمر والنساء كما أبعد النساء عنه فتركنه وتركهن[1]. فأمر يحتاج أيضا إلى مناقشة وإعادة نظر، حتى وإن تتبعنا مرحلة الصبا التى أسرف فيها الشاعر فى غزلياته، وبدا فيها طموحا أيضا إلى أمر الولاية، وربما اقتصد فى غزله بعد ذلك فصار الأمر أقرب إلى التقليد الذى يكمل به هيئته الفنية باعتباره واحداً من فحول الشعر الكبار.

وثمة اتجاهات أخرى إلى محاولة الاستدلال على حبه للمرأة من خلال التقاط ما وقع من فلتات لسانه فى شعره -وما أكثرها- فكانت تعبيراً عن حبه للمرأة[2].

حيث يظل تحفظنا هنا مرتهنا بمنطق التدليل على الظاهرة حين يتأتى الحكم من مجرد تلمُّس فلتات لسان الشاعر، التى لا يصح اعتبارها ظاهرة، وإنما يرتهن الأمر بعمق التجربة وصياغتها فنًا كاشفا عن جوهر سلوك وطبيعة مذهب، وكأن الرأى هنا يتجاهل دور التراث فى تكوين غزليات المتنبى نفسه.

ولعل الأكثر دقة ماذهبت إليه الدراسة نفسها من القول بأن نظرة المتنبى للمرأة كان مصدرها الاعتزاز بها والتقدير لها. ولذا عفَّ عن مواصلتها واستغلال ضعفها، وهو قادر على ذلك إلا أن خلقه القويم وإباءه وعفته، كل هذه كانت حاجزا بينه وبين الرذيلة. وهو ما يمكن أن نرجحه ونرشحه لحل لكثير من الألغاز التى أحاطت بغزل الشاعر بلا مبررات كافية لكل هذا الضجيج، فهو -من هذا المنطلق- رأى صائب، خاصة

(١) غزل المتنبى (صحيفة دار العلوم ص ١٢٤)

(٢) المرأة فى شعر المتنبى ٤٨.

إذا ملنا بعرضه إلى عالم المغامرات التى نأى عنها إلا استثناءً نادرا فكان أقرب إلى المسلك العمرى حين قلده فى بعض الأحيان، ومع هذا يظل الفاصل قائما بين عمر باعتباره شابا لاهيا مترفا، وبين المتنبى شاعراً طامحاً إلى الولاية فى ظلال الأطر الثائرة نفسها والزمن الفاسد من وجهة نظره.

أما الحديث عن خشونة طبع المتنبى وصعوبة الملمس وتوفر النفس مما يجعله بمنأى عن الغرام[1]. فربما انطبق على كثير من الشعراء غير المتنبى فكانوا له شركاء من أمثال أبى تمام وابن الرومى وغيرهما، ومع هذا فقد كثر غزله وغزلهم دون أن يكون الرجل نسيجا وحده فى خشونة الطبع حتى ينأى بسبب منها عن الغزل، ولا كانت خشونة الطبع هذه هى دافعه الواحيد إلى الانصراف عنه، هذا إذا افترضنا -جدلا- أنه قد انصرف، وهو لم يفعل فى معظم الأحوال.

أما الاستناد إلى البيت الواحد لطرح تساؤلات ساخرة من الشاعر من جرَّاء مثل قوله:

وما كنتُ مَمن يدخلُ العشقُ قلبَهُ ولكنَّ من يُبصـر جفونكِ يَعشقَ

ليتساءل البحث عن هذه الفاتنة التى أحبها المتنبى[2].

أهى الدنيا؟ أم المناصب العالية؟ أم الثروة والطموح والمجد والعز والنصر؟ وهل ترك قلبه مكانا للمرأة يدير حوله حواراً سوى أن يلهو بذكر اسمها ليفتتح بها شعره، فإن خلاصة حوار هذا البحث قد تجيب عليه بمنطق الإجابة نفسها عن كل هذه التساؤلات المطروحة، خاصة حين يميل الرأى إلى تجاهل الجميع بين ميل الشاعر إلى المرأة وبين ميله إلى الإمارة والسعى وراءها، كل ما هنالك أن طبيعة المسلك قد يسيطر عليها قدر واضح من الوقار والشموخ الذى لم يشأ المتنبى أن يتنازل عنه إلا فيما ندر من غزلياته، وفى معظم الأحوال لم يجد حرجا فى عرض تصانيف الغزل التى استطاع -على

(١) المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث ص ٢٢٧.

(٢) سامى الدهان: الغزل ٢/ ٥٤.

الأقل- أن يبارى من خلالها كبار أسلافه كما استطاع توظيفها فى كثير من الاتجاهات التى تفرَّد بها.

•••

مصـــادر
و
مراجـــع



مصادر الفصل الأول ومراجعه :

المصدر موضوع الدرس التحليلي :

الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه .
د. محمد النويهي ، ط. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د.ت.
ومعه من دراسات الدكتور النويهي أيضا :
- قضية الشعر الجديد ، ط. دار الفكر، ١٩٧١
- ثقافة الناقد الأدبي ، ط . الخانجي، ١٩٦٥ م.
- شخصية بشار، ط الخانجي ، د.ت
- نفسية أبي نواس ، ط. الخانجي د.ت .
ومن دراسات الدكتور مصطفى ناصف:
- دراسة الأدب العربي، ط . دار الأندلس .
- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ١٩٨١.
مراجع :
١- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) د. محمد العبد، دار المعارف ، القاهرة.
٢- أساليب الشعرية المعاصرة . د. صالح فضل ، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٦٦ .
٣- الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقة) د. فتح الله سليمان، الدار الفنية للنشر ١٩٩٠ .
٤- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، ١٩٢٣ .
١٦- ابن خلدون ناقد الأدب والتاريخ، د.عثمان موافي، الإسكندرية، ١٩٧٢
١٧- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تأليف وليبريس سكوت، ترجمة وتعليق؛ عناد غزوان إسماعيل، وجعفر صادق الخليلي. ط. دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١ .
١٨- شعرنا القديم والنقد الجديد، د.وهيب أحمد رومية، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٩٦.
١٩- الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية) ، د. إبراهيم عبد الرحمن، ط. مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٦.
٢٠- شفرات النص ، د. صلاح فضل. ط. دار الفكر للدراسات والنشر ١٩٩٥ .
٢١- صوت الشاعر القديم ، د. مصطفى ناصف، ط. دار الأندلس ، ١٩٨١.
٢٢- ضرورة الفن، تأليف إرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧١ .
٢٣- عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو) ، تأليف أديث كيرزويل، ترجمة د.جابر عصفور. ط. دار آفاق عربية ، العراق ١٩٨٥ .
٢٤- علم الأسلوب (مبادئ وإجراءاته) د. صلاح فضل. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .
٢٥- علم اللغة والدراسات الأدبية (لبرند شبلنر) ، ترجمة د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع . القاهرة ، ١٩٨٧.

٢٦ - القافية والأصوات اللغوية. د. محمد عونى عبد الرؤوف، مكتبة الخانجى بمصر، ١٩٧٧م.
٢٧- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .
٢٨- قراءة ثانية فى شعر امرئ القيس، د. محمد عبد المطلب، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر (لنوجمان) ١٩٩٦.
٢٩- اللغة والإبداع الأدبى، د. محمد العبد، دار الفكر للدراسات والنشر ١٩٨٩.
٣٠- اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربى) د. شكرى عياد، القاهرة ١٩٨٨
٣١- ماهو الأدب. د.رشاد رشدى، الأنجلو المصرية، ١٩٦٠.
٣٢- مختارات من النقد الإنجليزى المعاصر (ت.س. إليوت. التقاليد والنبوغ الفردى) د.رشاد رشدى، الأنجلو المصرية ١٩٥١.
٣٣- مدخل إلى مناهج النقد الأدبى (تأليف إنريك أندرسون أمبرت) ترجمة د. الطاهر أحمد مكى، مكتبة الآداب، ١٩٩١.
٣٤- النص الشعرى ومشكلات التفسير، د. عاطف جودة نصر، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ١٩٩٦.
٣٥- نظرية الأدب (تأليف رينيه وليك وأوستن وارين)، ترجمة محيى الدين صبحى، بيروت ١٩٧١
٣٦- النظرية الأدبية المعاصرة، تأليف رامان سلدن، ترجمة د.جابر عصفور، دار الفكر للدراسات، ١٩٩١
٣٧- نظريات الأدب المعاصر وقراءة الشعر (تأليف ديفيد بشبندر) ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٣٨- نظرية البنائية فى النقد العربى، د. صلاح فضل، ط. الأنجلو المصرية ١٩٨٠
٣٩- واقع القصيدة العربية، د.محمد فتوح أحمد، ط. دار المعارف ١٩٤٧
٤٠- T.S Eliot, Traditions and Individual Talent. Faber and Faber, London Boston 1919.
٤١- T.S. Eliot, The Function of criticism, London 1919.
٤٢- T.S. Eliot, Introduction to Literary criticism, The anglo-Egyptian, Bookshop, 1989 (The personality of the poet).
٤٣- T.S. Eliot, The use of poetry and the use of criticism, London 1921.

أصول المنهج فى كتاب
الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى

(أ) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين (ت محمود شاكر، دار المعارف ١٩٧٤).
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شاكر) (دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦).

- أبو الفرج : الأغانى، طبعة بيروت ١٩٧٨.
- أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين (ت على البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٢).
- المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر (ت على البجاوى نهضة مصر ١٩٦٥).
- ياقوت : معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ت أحمد فريد رفاعى (دار المأمون / القاهرة ١٩٣٨).
(ب) - أحمد الحوفى : الحياة العربية من الشعر الجاهلى نهضة مصر ١٩٤٩.
- أدونيس : الثابت والمتحول «دار العودة - بيروت ١٩٧٤».
- إليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة إبراهيم الشوشى، بيروت ١٩٦١.
- جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم، النهضة بغداد، ١٩٧٠).
- زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب، دار المعارف ١٩٦٤.
- شوقى ضيف : الشعر الجاهلى : دار المعارف ١٩٦٠.
- محمد النويهى : الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه، القاهرة.
- مصطفى شويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، دار المعارف ١٩٧٠.
- نصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى، عمان ١٩٧٦.
- نورى القيس : وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية، دار الإرشاد، بغداد ١٩٧٠.
- يحيى الجبورى : الشعر الجاهلى وخصائصه الفنية، بغداد ١٩٧٠.
- يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى، دار المعارف ١٩٧٨.
- يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف ١٩٧٧.
- يوسف خليف : حياة الشعر فى الكوفة، القاهرة ١٩٦٨.
- يوسف اليوسف : مقالات فى الشعر الجاهلى، دمشق ١٩٧٥.

تواصل الحس التراثى
عند شعراء الحضارة

أ) مصادر:

١- ابن منظور، أخبار بشار ت.د صالح الأشتر، ط. مشق ١٩٧٤.
٢- أبو تمام: ديوان الحماسة (شرح التبريزى) التجارية ١٩٥٤.
٣- أبو تمام: ديوانه (ت محمد عبده عزام) المعارف القاهرة.
٤- أبو جعفر النحاس: شرح المتعلقات التسع، (ت أحمد خطاب) دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٤.
٥- البارودى: ديوانه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
٦- البحترى: ديوانه (ت حسن كامل الصيرفى) دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.
٧- بشار: ديوانه (ت محمد الطاهر بن عاشور) القاهرة د.ت.

٨- عنترة بن شداد: ديوانه(ت عبد المنعم شلبى) القاهرة١٩٧٢.
٩-المتنبى: ديوانه(ت عبد الرحمن البرقوقى) بيروت،١٩٧٢.
١٠- مسلم بن الوليد: ديوان صريع الغوانى، تحقيق د.سامى الدهان، دار المعارف، القاهرة،١٩٧٠
١١- المفضل الضبى: المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة١٩٧٢.

مراجع:
١- أحمد أمين، ضحى الإسلام، مطبعة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٦.
٢- أدونيس(على أحمد سعيد): الثابت والمتحول (أجزاء) بيروت،١٩٨٤.
٣- د.، شوقى ضيف: العصر العباسى الأول، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.
" " " العصر العباسى الثانى، دار المعارف، القاهرة،١٩٧٣.
" " " الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف، القاهرة،١٩٧٤.
٤- د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب، دار الفكر العربى، القاهرة،١٩٧٧
د. عز الدين إسماعيل: الشعر العباسى،الرؤية والفن، دار المعارف، القاهرة،
٥- د. على شلق: أبو نواس بين التخطى والالتزام،
٦- فازيلييف: العرب و الروم(ترجمة د محمد عبد الهادى شعيرة، ط مكتبة الفكر العربى، القاهرة، د.ت.
٧- لجنة الدراسات الأدبية: الروائع من الأدب العربى، (حـ١ العصر الجاهلى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.
٨- د. محمد نجيب البهبيتى: تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، دار الثقافة/ بيروت ١٩٩٠.
٩- د. مصطفى الشكعة،. الشعر والشعراء فى العصر العباسى، ط. بيروت(دار الجيل) ١٩٨٦.
١٠-د.يوسف خليف: دراسات فى الشعر الجاهلى، دار غريب، ١٩٨١.
د.يوسف خليف: الشعر العباسى، نحو منهج جديد، دار غريب، ١٩٩١.
١١- Gibb. Arabic Literature Intxoduction Oxford Un. press, 1962.
١٢- nichelson Renold, A Literary History of The Arabs, Cambiridage Un.press,1953.
١٣- Stephan Apender, The Making Of A poem, London, 1955
١٤- Stefan Aperl, Isamic Kingship And Arabic Panegyric Poetry.. Journal Of Arabic Lit, V III

الثقافة والتطور الفنى
فى مدارس الكتابة العباسية

أ) مصادر:
١- ابن قتيبة، أدب الكاتب، دار الكتب العلمية، بيروت١٩٨٦.

٢- أبو بكر الصولى: أدب الكتاب، المطبعة السلفية. مصر ١٣٤١هـ.
٣- أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين (تحقيق على البجاوى ومحمد أبى الفضل إبراهيم) ط. الحلبى، القاهرة، ١٩٧١.
٤- بديع الزمان الهمذانى: شرح مقامات بديع الزمان للشيخ محمد عبده،
٥- الجاحظ: البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربى، ط بيروت، ١٩٦٨.
٦- المرزوقى: شرح ديوان الحماسة (تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون) لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة١٩٥١.
٧- المعرى: رسالة الغفران (تحقيق د. بنت الشاطئ)، ط١. دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.
٨- المعرى: ديوان اللزوميات، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٦.
٩- النويرى: نهاية الأرب فى فنون الأدب، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٦.
١٠- ياقوت: معجم الأدباء، دار الفكر، بيروت١٩٨٠.

ب) مراجع:

١- د. إحسان عباس: فن القصة، دار الثقافة، بيروت،١٩٦٦.
٢- د. أحمد جمال العمرى: أبو بكر الصولى: حياته وأدبه، دار المعارف ١٩٨٤.
٣- أحمد زكى صفوت: جمهرة رسائل العرب،١٩٣٣.
٤- أنيس المقدسى: تطور الأساليب النثرية فى الأدب العربى، بيروت١٩٣٥.
٥- د. حسين نصار: نشأة الكتابة الفنية فى الأدب العربى، القاهرة،١٩٦٦.
٦- د. زكى مبارك: النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى، القاهرة١٩٣٤.
٧- د. السعيد السيد عبادة: أبو العلاء الناقد الأدبى، دار المعارف١٩٨٧.
٨- د. شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى النثر العربى، ط دار المعارف،١٩٦٠.
٩- د. شوقى ضيف: العصر العباسى الأول، المعارف،١٩٦٩.
١٠- د. صلاح رزق: نثر أبى العلاء، دراسة فنية، دار الثقافة العربية ١٩٨٥.
١١ - د. طة حسين : من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، ١٩٨٣.
١٢- د. طه حسين وآخرون: تعريف القدماء بأبى العلاء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٤٤.
١٣- د. عائشة عبد الرحمن: رسالة الغفران- «دراسة نقدية» دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨.
١٤- د. عمر الدقاق: ملامح النثر العباسى ، دار الشرق العربى، د.ت.
١٥- د. كمال اليازجى: الأساليب الأدبية فى النثر القديم، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٠.
١٦- د. محمد فتوح أحمد، النثر الكتابى فى العصر الأموى، مكتبة الشباب ، القاهرة.
١٧- محمد كرد على: أمراء البيان، بيروت ١٩٦٩.
١٨- . محمد يونس عبد العال: فى النثر العربى(قضايا ، وفنون، ونصوص) الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
١٩- د. وداد القاضى: مختارات من النثر العربى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣.
٢٠-د. يوسف خليف، الشعر العباسى: نحو منهج جديد، دار غريب ١٩٩١.

موقع المرأة من
النموذج الطللى الموروث

مصادر البحث ومراجعه:

تتمثل المصادر فى دواوين الشعراء موضوع الاستشهاد، وكذلك نصوص المعلقات المطروحة لدى التبريزى فى شرح القصائد العشر بتحقيق دكتور فخر الدين قباوة، ونشر دار الآفاق الجديدة- بيروت ١٩٨٠.

أما المراجع فأهمها :

١- أحمد النعيمى : الأسطورة فى الشعر العربى قبل الإسلام، ط سيناء للنشر، القاهرة ١٩٩٥.
٢- أدونيس : مقدمة ديوان الشعر العربى، المكتبة العصرية ، بيروت.١٩٦٤،
٣- أدونيس: كلام البدايات - دار الآداب - بيروت ١٩٨٩.
٤- أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة (ترجمة سلمى خضراء الجيوسى) ط.دار اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣.
٥- اليزابيث دور: الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مطبعة ميمنة، بيروت ١٩٦١.
٦- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، دار المناهل ١٩٨٩.
٧- حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية فى العصر الجاهلى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤.
٨- شوقى ضيف: العصر الجاهلى، دار المعارف، مصر ١٩٦٠.
٩- صلاح عبد الصبور: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار النجاح، بيروت ١٩٨٢.
١٠- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.
١١- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوى لدراسة الشعر الجاهلى) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦.
١٢- قصى الحسين: أنثروبولوجية الصورة فى الشعر العربى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٩٣.
١٣- محمد عبد المطلب مصطفى: الوقوف على الطلل، م. فصول جـ٤ ع٢ يناير ١٩٨٤.
١٤- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، الجامعة الليبية -كلية الآداب، طرابلس د.ت.
١٥-نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى: مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٦.
١٦- مى يوسف خليف: القصيدة الجاهلية فى المفضليات، دار غريب، القاهرة ١٩٩٠.
١٧- نورى القيس: الطبيعة فى الشعر الجاهلى، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٤.
١٨- يحيى الجبورى: الشعر الجاهلى وخصائصه الفنية، بغداد ١٩٧٠.
١٩- يوسف خليف: دراسات فى الشعر الجاهلى ، دار غريب ، القاهرة ١٩٨١.
٢٠- يوسف خليف وآخرون، الروائع من الشعر العربى، الجزء الأول (العصر الجاهلى) ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣.

دور المرأة موضوعاً للغزل السياسي

أ- مصادر:

١- ابن خلدون: المقدمة، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٩٥٨.

٢- ابن رشيق: العمدة (ت محيي الدين عبد الحميد) مطبعة السعادة، ١٩٥٥.

٣- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين (ت محمود شاكر) مطبعة المدني، القاهرة.

٤- ابن قتيبة: الإمامة والسياسة، مؤسسة الوفاء - بيروت، ١٩٨١.

٥- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ت أحمد محمد شاكر، دار المعارف ١٩٦٩

٦- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٩٧٤.

٧- عبيد الله بن قيس الرقيات: ديوانه (تحقيق د. محمد يوسف نجم) بيروت ١٩٧٢

ب- مراجع:

١- د. أحمد الحوفي: الغزل في الشعر الجاهلي، نهضة مصر - ط. ثالثة، ١٩٧٢.

٢- ،، ،، ،، : أدب السياسة في العصر الأموي، نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٩.

٣- د. أحمد عبد الستار الجواري: الحب العذري، نشأته وتطوره، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٥٠.

٤- إليوت (ت.س) : مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت

٥- بول تيليش: الحب والقوة والعدالة، ترجمة كامل يوسف حسين، تقديم مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١.

٦- جبرائيل جبور: عمر بن أبي ربيعة، المطبعة الأمريكانية، بيروت ١٩٣٩.

٧- د. رفيق خليل عطوي: صورة المرأة في شعر الغزل الأموي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦.

٨- د. شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم - بيروت ١٩٥٩.

٩- د. شكري فيصل: المجتمعات الإسلامية في القرن الأول: نشأتها، مقدماتها، تطورها اللغوي والأدبي، القاهرة ١٩٥٢.

١٠- د. شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩.

١١- الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا) ترجمة مصطفى المسناوي، دار الطليعة، المغرب ١٩٨٧.

١٢- د. طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٠.

١٣- د. طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٢.

١٤- د. طه حسين: الفتنة الكبرى (جزءان) المعارف، ١٩٥٣.

١٥- د. عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، مطبعة الشباب، القاهرة ١٩٨٢.

١٦- عبد الله جمال الدين: دراسات في تاريخ الدولة الأموية: دار الثقافة، القاهرة ١٩٩١.

١٧- د. علي حسن: التاريخ الإسلامي العام، النهضة المصرية، القاهرة ١٥٣.

١٨- د. محمود عارف محمد حسين: الغزل فى شعر الأخطل، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٨٩.
١٩- د. محمد فتوح أحمد : الشعر الأموى، دار المعارف ١٩٩١.
٢٠- د. محمد نجيب البهبيتى : تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، دار الثقافة ، بيروت ١٩٨٢.
٢١- وليم نقولا شقير: العرجى وشعر الغزل فى العصر الأموى، دار الآفاق - بيروت ١٩٨٦.
٢٢- يوسف اليوسف : الحب العذرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٥٧.
٢٣- د. يوسف خليف : الحب المثالى عند العرب، دار المعارف ١٩٦١.
٢٤- د. يوسف خليف: الشعر الأموى: دراسة فى البيئات، مطبعة غريب، القاهرة ١٩٩٢.
٢٥- Gibb. H.A.R Arabic Literature (Introductuin) Oxford University, press, 1926.
٢٦- Gibb, Modern trends in Islam, the University of Chicago press. 1938.
٢٧- Stephan Spender, the Making of a poem, London, 1955.

التعدُدية النسائية فى العالم الشعرى للمتنبى

أ- مصادر :
١- الثعالبى : يتيمة ادهر، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٩٤٧ .
٢- الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبى وخصومه ت: محمد أبى الفضل إبراهيم وعلى البجاوى، ط . عيسى الحلبى ١٩٦٦) .
٣- المتنبى (أبو الطيب) : ديوانه (ت عبد الرحمن البرقوقى) ، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٧٠.

ب - مراجع:
١- إبراهيم العريض : فن المتنبى بعد ألف عام، دار العلم ، بيروت، ١٩٩٦.
٢- إبراهيم عوض: المتنبى: دراسة جديدة لحياته وشخصيته، القاهرة ، ١٩٨٧.
٣- أنيس المقدسى: أمراء الشعر فى العصر العباسى، دار العلم بيروت ١٩٦٣.
٤- بلا شير : حياة أبى الطيب و شعره، بغداد ١٩٧٧.
٥- جوزيف الهاشم: أبو الطيب المتنبى ، دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٥٩.
٦- حسن علوان: المرأة فى شعر المتنبى، صحيفة دار العلوم ١٩٣٦.
٧ - زكى المحاسنى : المتنبى (سلسلة نوابغ الفكر العربى) دار المعارف ١٩٦١.
٨- السيد فرج: شوقى والمتنبى: نظرات فى الجندية والحرب، النهضة المصرية د.ت .
٩- شفيق جبرى: المتنبى مالئ الدنيا وشاغل الناس، دمشق ١٩٦٠.
١٠- شكرى فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دمشق ١٩٥٩.
١١- شوقى ضيف: العصر العباسى الثانى، دار المعارف ١٩٧٠.

١٢- شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف ١٩٧٠.
١٣- صحيفة دار العلوم (عدد خاص) أبو الطيب بعد ألف عام (جـ٢)
١٤- طه حسين: مع المتنبى، دار المعارف ط. ٩.
١٥- عباس حسن: المتنبى وشوقى وإمارة الشعر، المعارف ١٩٧٠.
١٦- عبدالوهاب عزام: ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام، المعارف ١٩٥٦.
١٧- عبد الله التطاوى: مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبى، الأنجلو المصرية، ١٩٩١.
١٨- محمد حسن الشماع: المرأة فى شعر المتنبى، دار الوثبة، دمشق.
١٩- محمد عبد الرحمن شعيب، المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث، المعارف ١٩٦٤.
٢٠- محمود شاكر: أبو الطيب المتنبى، مطبعة المدنى ١٩٧٧.
٢١- مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبى فى مصر والعراقين، ط. عالم الكتب بيروت ١٩٨٣.
٢٢- النعمان القاضى: كافوريات أبى الطيب: دراسة نصية، مركز كتب الشرق الأوسط ١٩٧٥.
٢٣- يوسف خليف: الشعر العباسى: نحو منهج جديد، دار غريب، القاهرة ١٩٩٠.

ومن الأبحاث المنشورة فى هذا الصدد:

أ- غزل المتنبى ونصيب الخيال والفلسفة فيه / السباعى بيومى.
ب- غزل المتنبى وحبه: على الجندى
جـ- الخيال فى شعر المتنبى: عبد الحميد حسن.

•••

□ تم أخيراً بحمد الله □